IL DRAMMA

NELLE SACRE RAPPESENTAZIONI

DEI SECOLI XIV, XV E XVI

SAGGIO CRITICO

DI

APOLLO LUMINI

PRATO
TIPOGRAFIA NISTRI
1875.

LA POESIA POPOLARE ITALIANA

IL DRAMMA

NELLE SACRE RAPPRESENTAZIONI

DEI SECOLI XIV, XV E XVI

SAGGIO CRITICO

DI

APOLLO LUMINI

PRATO
TIPOGRAFIA NISTRI
1875.

A ROBERTO CATALANI

Al tuo nome immacolato volli consacrare questo mio lavoro. Se nella immensità degli spazii vive ancora il tuo spirito o luce immortale l'avviva, volgi il guardo all' amico dei tuoi studii, de'tuoi dolori, delle tue speranze. Non ricordi tu l'ansia febbrile colla quale, or fa appena un'anno, aspettavamo il gran giorno in che liberi di noi, avremmo mostrato col lavoro alla patria che non saremmo indegni di lei? E non ricordi come io sorrideva alle tue paure di morte e tu mi abbracciavi come colui che per l'ultima volta si diparte dai suoi e col labbro promette un ritorno che il cuore non spera? — Ora sei morto e sempre vedo il tuo mesto e soave sorriso, odo sempre la voce che rivelava la tua anima santa. — Addio, addio, e se vero è che sii fatto spirito immortale, ricordati di me.

AVVERTENZA

Questo saggio letterario che io raccomando alla benevolenza dei lettori, fa parte di un lavoro più vasto sopra le Rappresentazioni Sacre *del popolo italiano, o secondo altri vuole, toscano. Per ciò nei primi paragrafi ho creduto bene di ridire brevemente i risultati a' quali sono arrivato co' miei studi intorno all'origine e specialmente a quello che più propriamente riguarda la = messa in scena = di tal genere di drammatica.*

Qualunque sia per essere il giudizio che vorrà dare il pubblico del primo tentativo di un giovane, dirò che io ho fatto il possibile per render conto di queste produzioni popolari. Se vi sia riuscito non sta a me il decidere; se parrà di sì, l'indulgenza di chi mi legge sarà il miglior compenso alla fatica; se no, non posso altro che ripetere col Manzoni: non lo feci a posta. *Il fine che io mi era proposto fu di ricercare negli italiani il*

sentimento del dramma, che alcuni critici vogliono negare, trovatolo seguirne lo svolgimento e indicare le cause che ne arrestarono il progresso. Per questo ho lasciati da parte discorsi inutili, aeree teorie, ed estetiche considerazioni che potrebbero riuscire troppo individuali e soggettive, e tutto ciò insomma che non fossero fatti *o prove di* fatti. *Così, a modo d' esempio, il sentimento religioso del popolo, non ho nè disprezzato nè esaltato, ma come ogni fatto dello spirito umano, l' ho considerato ne' suoi varii aspetti e nelle sue conseguenze. Si dica quel che si vuole, i tempi de' gesuitanti sono passati senza che abbiano gran voglia di ritornare, per conseguenza anche la rettorica, figlia primogenita di loro se ne deve andare con essi.*

Ed ora due parole su questa parte di lavoro che vien pubblicata ed ho finito.

Detto brevemente qual fosse la natura delle Rappresentazioni sacre e il modo di metterle in scena ci fermeremo a esaminarne il contenuto drammatico, e quindi cercheremo le cagioni che ne impedirono l'ulteriore svolgimento, di maniera che in Italia da essi non nacque, come presso altri popoli un vero teatro nazionale.

Ed ora libretto mio, va' pure tra la gente e sii modesto perchè ti sia fatto buon viso. Lo so bene

che la natura ti fù avara di tutte quelle grazie che oggi mai fan parer belli anche i brutti, ma se alcuno vedendoti sogghignasse di te, sii buono e tu che parli di cose affatto popolari, come il nostro popolano ristringiti nelle spalle, di' = Gua! = e non sarà altro.

Prato, 26 *Luglio* 1875.

APOLLO LUMINI

IL DRAMMA NELLE SACRE RAPPRESENTAZIONI ITALIANE

DEI SECOLI XIV. XV E XVI

SOMMARIO

—

I. Origine e primo periodo del dramma sacro. Il dramma liturgico. Elementi profani nel dramma sacro. Il dramma esce dalla Chiesa ed abbandona la lingua latina. Il dramma perde man mano il carattere sacro: primo passo al teatro italiano. — II. *la Sacra Rappresentazione* nel secolo XV: *messa in scena* — III. Il Dramma nella Sacra Rappresentazione. Sentimento drammatico nella poesia popolare. — IV. I Caratteri quali ci vengon descritti dal popolo. La *Conversione di S. Maria Maddalena.* — V. Svolgimento ulteriore. *Stella, S. Uliva e Rosana.* — VI. Ragioni che impedirono alla Rappresentazione di generare il teatro nazionale italiano. Ragioni politiche. — VII. Il dramma classico: influenza della erudizione sulla Sacra Rappresentazione. La tradizione classica in Italia. L' *Orfeo* di messer Angelo Poliziano. Le Commedie di Giovan Maria Cecchi. — VIII. Conclusione.

IL DRAMMA NELLE SACRE RAPPRESENTAZIONI ITALIANE

DEI SECOLI XIV. XV E XVI

SOMMARIO

I. Origine e primo periodo del dramma sacro. Il dramma liturgico. Elementi profani nel dramma sacro. Il dramma esce dalla Chiesa ed abbandona la lingua latina. Il dramma perde man mano il carattere sacro: primo passo al teatro italiano. — II. *la Sacra Rappresentazione* nel secolo XV: *messa in scena* — III. Il Dramma nella Sacra Rappresentazione. Sentimento drammatico nella poesia popolare. — IV. I Caratteri quali ci vengon descritti dal popolo. La *Conversione di S. Maria Maddalena.* — V. Svolgimento ulteriore. *Stella, S. Uliva e Rosana.* — VI. Ragioni che impedirono alla Rappresentazione di generare il teatro nazionale italiano. Ragioni politiche. — VII. Il dramma classico: influenza della erudizione sulla Sacra Rappresentazione. La tradizione classica in Italia. L'*Orfeo* di messer Angelo Poliziano. Le Commedie di Giovan Maria Cecchi. — VIII. Conclusione.

I

Il Cristianesimo trionfante non aveva fatto dimenticare agli italiani le vecchie forme dell' arte pagana, ma esse non potevano omai più sopravvivere in tutta la loro pienezza, poichè il sospetto degli Imperatori, i Padri della chiesa e i concilii facevano loro una guerra implacabile. Però se il dramma classico latino cessò d' avere significato pel popolo, non si riuscì a soffocare che apparentemente la commedia popolare, poichè l' energia creatrice del popolo, trovò anche questa volta, come sempre, nuove vie per manifestarsi: abbandonò per un momento i buffòni dell' *Atellana* latina, ma dimostrò al tempo stesso che per far ciò aveva bisogno di una nuova forma di dramma che pure rispondendo alle credenze cristiane fosse per lui fonte di piacere. Il Cristianesimo allora,

come le altre religioni divenne esso stesso culla del dramma avendone già gli elementi nella sua liturgia (1), massime nella *Messa* e negli uffizii della *Settimana Santa.*

La Chiesa adunque divenne il teatro naturale del dramma. Ora queste prime rappresentazioni (*Misteri*) danno luogo ad osservazioni infinite sia per ciò che s'attiene più strettamente alla parte drammatica, sia per quello che riguarda lo sviluppo progressivo dell'apparato scenico. Ma questo ci porterebbe troppo in lungo, nè i termini che abbiamo determinati al nostro lavoro, ci permettono quì di fermarsi a studiare l'altro fenomeno importantissimo, del momento cioè in cui il dramma lasciata la lingua latina incominciò a servirsi del linguaggio volgare andando anche in ciò per graduati passaggi. Questo però non potè avvenire che quando il Mistero uscì dalla Chiesa sulla piazza, poichè il rito fu tenace conservatore della sua lingua ufficiale.

Ma quello che del latino, non avvenne però del resto perchè il Dramma sacro, prima ancora che divenisse, diremo così, popolare, cangiò affatto natura. Ed a questa tras-

formazione contribuirono molto i *mimi*, i buffoni della commedia latina. Penetrati nei misteri, la Chiesa pensò di servirsene ai suoi fini poichè non era possibile farne a meno, e rappresentarono le parti più comiche, quali i ladri e il diavolo. Allora il Mistero comincia a non esser parte più integrale del culto, e ne diviene come una interpolazione, un accessorio che può farsi o no. Man mano però crescono i personaggi, si sviluppa l' azione e l' assetto scenico, e il dramma accoglie nuovi elementi che lo allontanano sempre più dalla liturgia. Vediamo di ciò qualche esempio, dicendo il contenuto del mistero *De Nativitate*. — In *fronte ecclesiae* siede Sant'Agostino con a destra i profeti del vecchio Testamento, a sinistra l'arcisinagogo e i Giudei. Cantano Isaia e Daniele poi la Sibilla, la quale — *Gesticulose procedat* — e vedendo la stella profetizza. Viene Balaam su l' asina che l' Angelo fa tornare indietro. Il vescovo de' fanciulli (*episcopus puerorum*) dice alcune parole e indi S. Agostino parla — con voce sobria e discreta -- si canta e l'arcisinagogo deve dar segno di deridere quello che ascolta. I profeti escono e vanno a sedere per mag-

giore decoro della rappresentazione che ora veramente incomincia. Maria è annunziata dal l'Angelo e quindi va a letto e partorisce con accanto S. Giuseppe. (2) Nato Gesù il coro canta — *Hodie Christus natus* — ed entrano i pastori, Erode, il Diavolo e i Magi. Quindi Erode arrabbiato manda i soldati perchè ammazzino i fanciulli ed ha luogo un bellissimo canto delle madri. Ma Erode è roso dai vermi e lui morto — *accipiatur a diabolis multum congaudentibus* — C'è la fuga in Egitto e finisce il dramma. Molti concilii, le decretali di Gregorio IX e gli ordini di Alfonso X che proibiscono i ludi teatrali nelle Chiese e i drammi protervi e burleschi, dimostrano che la Chiesa fù teatro di cose profane fino al secolo XIII. E di questo genere sono il *festus fatuorum* ed il *festus asinorum.* In questo il più bell'asino coperto di ricchi paramenti era portato alla Cattedrale, i preti gli venivano incontro tenendo bottiglie e bicchieri e si faceva mostra d'incensarlo — *cum budino et salsiccis* — Il popolo ed il clero cantavano un inno imitando il raglio dell'asino che stava all'altare presso il vangelo e che portava talvolta un fanciullo. Finita la messa il prete si volge al popolo e

dice: *Ite missa est: ter Hinhannabit*. e il popolo rispondeva — *Deo gratias, hinham hinham hinham,* e quindi cantavano l' inno in onore dell'asino di cui ecco l' ultima strofa (3)

Amen, dicas. Asine
Iam satur de gramine
Amen amen itera
Aspernare vetera
Hez va! hez va! hez va! hez!
Bials sire asnes car allez
Belle bouche car chantez.

Dopo tutto ciò è naturale che il Mistero allontanandosi sempre più dalla liturgia ne dovesse anche poco a poco abbandonare la lingua. Fatto questo, che nelle altre nazioni si affermò assai prima che in Italia. (4) Il movimento religioso della metà del secolo XIII dette origine fra noi a molte confraternite, di *Flagellanti*, *Disciplinati*, *Battuti*, *Scopatori*, (dalla *scopa* con cui si battevano) che rappresentando drammaticamente i fatti della religione infervoravano sè e il popolo alla penitenza, fra queste sono famose la Compagnia dei *Battuti* di Treviso fondata nel 1261, quella del *Gonfalone* di Roma nel 1264 e altre. Alcune forme rudimentali del

dramma rimangono anche oggi, quali le *capannucce* di Natale e la processione di *Gesù Morto* di Prato.

I primi drammi popolari volgari furono anch'essi eseguiti nelle chiese ma per breve tempo. Il signor *Monaci* in un suo studio pieno di pazienti ricerche e critiche osservazioni, pubblicò alcune di queste *Laudi* e *Uffizii drammatici* e noi per ora ci contenteremo di rimandare a lui il lettore. Abbiamo poi le due *Devozioni del Giovedì* e del *Venerdì Santo,* scoperte prima e illustrate dal Palermo e ultimamente pubblicate interamente dal prof. Alessandro D'Ancona nella *Rivista di filologia Romanza.* Dopo di queste abbiamo l'altro mistero antichissimo di cui parlarono Ebert, Klein, il Palermo, il De Sanctis e che è intitolato « *Di un Monaco che andò al servizio di Dio;* » dove è da notare un progresso maggiore, poichè è la leggenda che prende il luogo dell' argomento tolto dalla Bibbia, e tutti sanno che la leggenda è il primo passo al racconto storico. In poche parole noi siamo venuti fino al secolo XV dove ci fermeremo. Ora tocca di vedere come l'azione drammatica vada allargandosi, e la

Rappresentazione separata dal culto e cacciata, possiam dire, a forza dalla Chiesa, si cangi quasi in una commedia che ci mette dinanzi quadri viventi del tempo, e vedremo come essa non serbando della sua origine che la pura forma tenti uno svolgimento ulteriore accogliendo in se nuovi elementi. Intanto, a maggiore intelligenza e perchè il lettore si renda un idea giusta di ciò che fossero queste rappresentazioni del secolo decimoquinto, diremo brevemente qualcosa intorno al modo di metterle in scena.

II.

Non è impresa facile il determinare il modo con cui tali rappresentazioni si mettessero in scena, e di poco aiuto ci serve l'apparato scenico che si usa per un tal genere di dramma che è continuato anche oggi quà e là nelle nostre campagne Ed a conclusioni affatto certe non sono potuti riuscire nemmeno coloro che del teatro popolare hanno fatto soggetto di uno studio profondo, tra i quali basti ricordare l'infaticabile prof. Alessandro D'Ancona, che dai sette grossi volumi della *Raccolta Palatina,* trasse e pubblicò quello che egli credette, ed è, il migliore.

Però, non possiamo farci una idea dell'apparato scenico delle rappresentazioni se non si ha sempre dinanzi il principio fondamentale che ne determina lo svolgimento drammatico, principio che è affatto opposto a quello

su cui posa il vero dramma moderno. Qualunque sia il soggetto che il poeta popolare imprende a trattare, egli non tace nessuna delle circostanze che l'accompagnano, tanto antecedenti che conseguenti, sì vicine che lontane. Era questa una tradizione scrupolosamente osservata, e l'autore in grazia di ciò non poteva staccarsi nemmeno di un verbo dalla leggenda, cosicchè la rappresentazione altro non era che la leggenda drammatizzata. Ora, pensando che tutto quello che la leggenda racconta deve passare sotto gli occhi dello spettatore, è facile immaginarsi in quali stranezze fosse necessitato a cadere il poeta. Passaggi improvvisi da un luogo ad un altro lontanissimo e di uno in altro tempo colla rapidità del lampo, e spesso più azioni che si svolgono nel tempo medesimo. Per conseguenza il dramma popolare veniva ad essere affatto diverso dal classico, poichè nessuna delle tre famose unità aristoteliche ci aveva luogo quantunque si possa fare qualche riserva per l'unità di azione come avremo luogo di vedere. Questi passaggi di tempo e di luogo avvengono si spessi e subitanei che non possiamo nemmeno supporre che vi fossero dei riposi

e degli intervalli per coprire tale mostruosità, e infiniti sarebbero gli esempii che di ciò si potrebbero recare. Altra importante osservazione è che, sempre per questo principio, vi sono nelle Rappresentazioni i protagonisti e i personaggi secondari, ma anche questi hanno parte importantissima nel dramma: così non si può fare a meno dei corrieri, dei cavalieri (bargelli), dei birri che servono a sciogliere gli inviluppi e hanno in tutto una parte notevole.

Le notizie che abbiamo intorno al palco scenico sono scarse, e le indicazioni sceniche che fino a un certo punto servono a darci molti schiarimenti, nel secolo decimoquinto non sono più sufficienti, in quanto che per la massima parte si riferiscono ai personaggi. Certo è che tali rappresentazioni si mettevano su con tutta la pompa possibile, poichè sappiamo che alla decorazione prendevan parte gli artisti più insigni (5) e i cronisti del tempo ce ne hanno lasciate memorie, alle quali speriamo se ne potranno aggiungere molte delle nuove in questo febbrile movimento che di giorno in giorno s'accresce nel discoprire e pubblicare queste antiche scritture, nelle quali stan-

no racchiuse tante notizie preziose per la storia per la letteratura e l'arte. (6)

Ne' primi tempi in cui la sala del teatro era la Chiesa e l'azione era meno sviluppata, dovette bastare un palco di tavole eretto nella navata di mezzo e diviso in varii scompartimenti, *(sedes)* (7) Ma abbiamo detto che dipoi nelle Rappresentazioni si svolgono azioni molteplici nel tempo medesimo, e si pongono dinanzi allo spettatore tutte le parti della scena, cosicchè egli senza sforzo d'immaginazione può seguire tutto l'andamento del fatto in tutte le sue più piccole circostanze. Per questo non poteva sempre bastare un solo palco: dove l'azione era semplicemente doppia si dovette supplire, come vediamo anche oggi nei nostri drammi, col dividere la scena con una tenda o con una parete di legno, ma far ciò sarebbe stato impossibile là dove le azioni sono tante e rapidamente si succedono. Alcuni hanno pensato che il palco si dividesse in più scompartimenti sovrapposti, ma io credo più naturale che vi fossero più palchi uniti fra loro per via di tavole. Così due diversi regni occupavano ciascuno un palco e forse lo spazio

vuoto che rimaneva tra questi significava il mare ecc.

Circa ai personaggi il D'Ancona e il Palermo credono non abbandonassero mai il loro posto, alzandosi per dire la loro parte e tornando a sedere dopo aver recitato. Ora, mi pare che avvenga il contrario di questo. e per poco s'apra una rappresentazione vediamo invece che si muovono, entrano e dicono la parte e se ne vanno, e sembrami che manchi ogni indicazione che ne possa far supporre il contrario.

Talvolta gli attori erano fanciulli, e tal altra l'educande di un monastero, come nella *S. Teodora.* Circa alle parti di donna sembra che fossero sostenute quasi sempre da uomini e specialmente ne' drammi più antichi (8), e se pure nei più moderni ebbero parte, possiamo argomentare che ciò avvenisse molto di rado.

Nella rappresentazione mancò affatto ogni divisione di atti e di scene, e solamente le più lunghe furono separate in *Giornate*; più tardi si cominciarono a indicare gl' intermezzi che dapprima semplici e muti furono poi riempiti dalla musica finchè prendendo svolgimento maggiore diventarono un' insieme di

musica di mimica e canto come nella *S. Uliva*, finchè divennero le parti principali come nel *Trionfo della Croce* del Cecchi. Talvolta nelle rappresentazioni ha luogo il ballo ed è la *moresca.* Altri elementi son la musica ed il canto, l' orchestra suonava prima di cominciare e negli intermezzi. Il dialogo poi è costantemente in ottave e vien sempre cantato quantunque alcuni, tra i qnali il Borghini, credessero il contrario appoggiando la loro asserzione alle indicazioni che spesso si trovano — *ora si canti* — e che altro, per me non voglion dire se non che l'attore doveva mutare maniera di canto. Nemmeno, a mo' d'esempio, mi pare lasciato il canto nelle rappresentazioni d'*Abramo e Isac* di Feo Belcari dove l'angelo annunziando dice:

> Però vedrete e udirete in sorta
> *Recitare* una storia santa e giusta

così nella *Resurrezione*:

> Questo mistero glorioso e santo
> Vedrete *recitar* con dolce *canto*

e si vede chiaramente il diverso significato che aveva da quello d' oggi la parola *recitare.* Del resto anche noi diciamo di un artista di canto che *recita* e *dice* bene o no la sua parte,

Il trovarsi il canto indicato alla fine di molte rappresentazioni non mi pare una ragione convincente per credere che le stanze non fossero cantate, perchè quel canto alla fine si deve riferire alle Laudi in onore di Dio e dei Santi, che era di differente maniera, e la *stanza* probabilmente doveva dirsi con quella cantilena monotona usata oggi dai cantastorie e dal popolo che non sa immaginare poesia che non si canti, e fischierebbe come autore di una cosa mostruosa quello stenterello che osasse *dar l' ottava* senza cantarla.

Questo è quanto si può ricavare dalle Rappresentazioni intorno al modo di metterle in scena e bisogna pur dire che la materia per questo lato non è molta nè affatto certa. Ai nostri giorni tutto ciò parrebbe mostruoso e parve anche al sommo Shakespeare che mise in ridicolo nel *Sogno di una notte d' estate,* questi semplici apparati dei drammaturghi popolari e in ciò egli pure non va esente da difetti non pochi. Ad ogni modo è necessario che il lettore moderno si spogli per un momento delle sue abitudini e si riporti a quei tempi ne'quali non si conosceva affatto l' arte scenografica delle prospettive. Quanto poi alle molte azioni che

si svolgono tutte contemporaneamente dinanzi allo spettatore, non saprei anch'io, come notò giustamente il D'Ancona, se fosse quello un vantaggio maggiore del nostro che siamo costretti a figurare avvenimenti dietro le quinte, e dobbiamo supplire coll'immaginazione a tant'altre cose, e saltare da un atto all'altro moltia anni che dobbiamo credere passati in cinque minuti durante una suonata di orchestra.

Veduto così all' ingrosso qual si fosse la natura di questo genere di drammatica, veniamo ora a ciò che riguarda la parte artistica di queste rappresentazioni. Noi sappiamo che presso tutti i popoli il dramma moderno è nato dal dramma popolare che ebbe la sua origine nella religione, e ciò perchè e nello spirito del popolo e nel dramma stesso c'erano tutti gli elementi che costituiscono il vero dramma. Questo non avviene in Italia ove la drammatica vera nazionale manca e il teatro s' inspira ad altre fonti. Donde ciò avviene? Manca nelle nostre Rappresentazioni sacre a differenza delle straniere ogni germe del dràmma? A questa domanda cerchiamo adunque di rispondere.

III

Tra le ragioni arrecate per dimostrare come le Sacre Rappresentazioni non producessero il dramma in Italia oltre quelle di cui parleremo poi e che riguardano l'erudizione, una ve n'ha sostenuta da valenti critici, che cioè gl' italiani non avevano il genio del dramma e per questo non lo poterono creare. Or bene, io che nello studiare le Rappresentazioni più della forma letteraria ed esterna ho cercato sorprendere ogni aspetto psicologico del popolo, non ho timore di affermare che que' critici non sono nel vero, quando negano agli italiani il genio del dramma. È vero che le Rappresentazioni non produssero nulla d'estetico, ma nego assolutamente che da quelle non fosse potuto uscire il dramma moderno, nazionale, se altre cause non l'avessero impedito. Gli italiani erano come ogni altro popolo portati al dram-

ma e infiniti sono gli esempii che potremmo raccogliere.

Il *Mistero* era per gli uomini del secolo XV un esercizio piacevole per ricreare lo spirito, dice il De Sanctis.— « Con la coscienza vuota e » con la vita tutta esterna e superficiale il » dramma era così poco possibile, come la » tragedia e l'eloquenza sacra, o come infine » la visione o la leggenda. Se quelle Rappre- » sentazioni fra tanto liscio e intonaco rima- » sero stazionarie, e non poterono mai acqui- » stare la serietà e profondità di un vero mondo » drammatico, fu, perchè mancò all' Italia un » ingegno drammatico, come affermano alcuni, » quasi l' ingegno fosse un frutto miracoloso, » generato senza radici, e venuto espressa- » mente dal cielo. O fu, come affermano altri, » perchè il latino attirò a se gli uomini colti » e il mistero fu trascurato come cosa del » popolo, quasi che autori dei misteri non fos- » sero gli uomini più colti di quel tempo, o » il latino, che non potè uccidere il volgare, » potesse uccider l' anima di una nazione, » quando un'anima vi fosse stata. La verità » è che il povero latino non potè uccider nulla » perchè nulla c' era, niuna serietà di senti-

» mento religioso, politico, morale, pubblico e
» privato da cui potesse uscire il dramma.
» Quel mondo spensierato e sensuale non ti
» poteva dare che l'*idillico* e il *comico*: e in
» tante forme della cultura, con tanta dispo-
» sizione ed educazione artistica, non poteva
» produrre che un mondo simile a se, un mon-
» do di pura immaginazione. Il mistero è un
» aborto, è una materia sacra che non dice
» più nulla alla mente ed al cuore, senza al-
» cuna serietà di motivo, è trasformata da uo-
» mini colti da puro giuoco d'immaginazione,
» dove angeli e demoni, paradiso e inferno
» hanno così poca serietà. come Apollo, Diana
» e Plutone. La serietà e solennità della ma-
» teria era in flagrante contraddizione con
» quella forma tutta senso e tutta superficie
» e con quel mondo spensierato e allegro della
» pura immaginazione idillico-comico-elegi-
» aco. Il mistero ci fu qual poteva realizzarlo
» l'Italia in questa disposizione dello spirito,
» e ci fu l'ingegno qual poteva essere allora
» l'ingegno italiano. Quel mistero fu l'*Orfeo*,
» quell'ingegno fu Angelo Poliziano.—"(9)
Un altro valentissimo critico ha espressa in
quest' ultimi giorni presso a poco la medesima

opinione. Il professor Gaetano Trezza nell' ultimo suo libro — *La Critica Moderna.* — (Firenze — Le Monier 1874) parlando del dramma moderno in relazione coll' antico dice queste parole.

— " L' antecedente vero del dramma moderno è la rinascenza considerata come la uuova ccscienza dell' uomo rivelato a se stesso. Non so con quanta ragione si voglia trovare nei misteri del medio evo la culla del dramma moderno. I misteri non hanno generato nulla di estetico, nulla di organico, perchè non avevano nessun germe, dal quale si infuturasse una forma novella del dramma. Essi balbettarono rozzamente una leggenda che non poteva traformarsi in un contenuto estetico, perchè congelata dal dogma, e boccheggiavano già semispenti quando comparve il dramma moderno dello Shakespeare. (pag. 117). — „ Per me è certo che tanto il De Sanctis, quanto il Trezza e con essi altri eminenti critici hanno ragione nell' affermare che dai misteri del medio evo nulla d' estetico è venuto fuori e che non è sorto da essi in Italia il dramma (dico in Italia perchè presso gti altri popoli credo il contrario): è questo

un fatto incontrastabile. Ma dove io non vado d'accordo con essi è nel negare ai Misteri ogni *germe* del dramma atto a generarlo.

Nei primitivi *Ufizii Liturgici* ritroviamo il dialogo come primo indizio del dramma. Pure qualcuno ci potrebbe obiettare che la forma esterna non è quella che da sola può costituirlo. Ebbene non è difficile il ritrovare in quei canti ascetici latini e volgari dei secoli decimoterzo e decimoquarto il primo germe del dramma. E chi potrà negare un movimento drammatico ne' canti esaltati di Iacopone da Todi e di altri, i cui nomi sono oggi sconosciuti? Sappiamo quanto fosse grande il lavoro della immaginazione popolare nelle infinite visioni, una forma di racconto fantastico che empie di se tutto il Medio Evo e s'impone a Dante medesimo che col suo genio la fa sua e la trasforma in creazione artistica dove il dramma si manifesta in tutta la sua potenza.

Non v'è sentimento drammatico in questi versi di Iacopone, o di qualsivoglia altro poeta popolare del secolo XIII, rivolti alla Madonna?

O Maria, che facivi
Quando tu lo vedivi?
Or che non ti morivi
Dall'amor soffocata?

Che non ti consumavi
Quando tu lo guardavi
Che Dio ci contemplavi
In quella carne velata? (10)

... ...

Volete una scena comica del medesimo poeta? Eccola in quest' altra poesia forse dello stesso autore, dove si fa una viva pittura dei costumi delle donne.

Or vedi che fai femena
Che ti fai contraffare
La tua persona piccola
Co' la fai dimostrare,
Sotto li piedi mettite
Che una gigante pare

... ...

Se è femena pallida
Secondo sua natura
Arrosciase la misera
Non so con che tintura
... ...
Così le genti stolte
Da lei sono ingannate

Non son questi i sentimenti, le caricature che tutto dì ci vediamo poste dinanzi nelle nostre commedie? La pittura del poeta popolare è viva, ha movimento, è la donna insomma nell'atto in cui ce la descrive. Altrove è il peccatore che vuol fuggire dalla faccia di Cristo che lo viene a giudicare.

Chi è questo gran Sire
Rege di grande altura?
Sotterra vorria gire
Tal me mette paura.
Ove potria fuggire
Dalla sua faccia dura?
Terra, fa' copritura
Ch' io nol veggia adirato.

Questo si è Iesù Cristo
Lo filgiolo di Dio,
Vedendo al volto tristo
Spiacegli il fatto mio...

Quì c'è qualcosa di più del sentimento, c'è il dialogo che comincia ad apparire nelle parole del peccatore: egli risponde da se alla sua domanda, ma quella è la voce della coscienza che l'accusa. Questa forma drammatica si accentua sempre di più, prende mag

giore sviluppo nel *Giudizio Universale*, tema favorito, e non senza ragione, dai frati predicatori e dai poeti da piazza. In questo canto tutto è drammatico, tutto ha moto e vita ed io lo voglio riferire intero, chè solo può servire d'esempio di una lunga sequela d' altre poesie di tal genere.

Udii una voce che pur qui mi chiama,
Sorgete morti, venite al giudizio. —
Qual'è la voce che fa risentire
Tutte le gente per ogni contrata ?
Sorgete gente, venite ad udire
La gran sentenza che dev'esser data.
Ora è il tempo che si dee sceverire
Chi dee gire — in gloria ed in supplizio.

Non trovo loco dove mi nasconda,
Monte nè piano, nè grotta o foresta,
Che la veduta di Dio mi circonda
E in ogni loco paura mi desta,
Or mi convene davanti lui gire
E riferire — lo mio malefizio.

Tutti li monti saranno abbassati
E l'aere stretto e i venti conturbati,
E il mare muggirà da tutti i lati,
Con l'acque lor staran firmi adunati
I fiumi ad aspettare.

Allora udrai dal ciel tromba suonare

E tutti i morti vedrai suscitare
Avanti al tribunal di Cristo andare
E 'l foco ardente per l'aria volare
Con gran velocitate.

Dopo che l'alme saran radunate
In val di Iosafatte aparecchiate
Udrassi Christo dir dalle beate
Sedie alle genti: Or ben mi riguardate
Come fui mal conciato.

E i suoi ministri standogli da lato
Ne additeran le piaghe del costato,
Le mani e i piedi come fu forato,
E d'acuta corona incoronato
Con segno che ancor tiene.

E mostrerà alla gente le sue pene
E le fruste e le funi e le catene
I suoi tormenti e le sue male mene
L'anime di tristizia allor ripiene
Piangeran disperate.

Le poesie stesse di Iacopone ci mostrano un certo grado di sviluppo nel dramma, e in alcune troviamo anche una specie d' azione unita al dialogo. Così nel *Pianto della Madonna sulla Passione del figliuolo Gesù Cristo*, da un lato è Gesù flagellato e crocifisso, dall'altro è la Madonna a cui un nunzio reca la dolorosa notizia:

Accorri donna e vide
Che la gente l'allide,
Mi credo che l'uccide
Tanto l'han flagellato.

I giudei continuano a martoriare Gesù e il nunzio torna:

Presto madonna, aiuta
Che al tuo figlio si sputa,
E la gente lo muta,
L'han condotto a Pilato.

e queste due scene seguitano parallele spiegando il nunzio l'azione della Passione. La Vergine si lamenta e Gesù finalmente le rivolge la parola:

Mamma, perchè ti lagni?
Voglio che tu rimagni
Che serva i miei compagni
Che al mondo aggio acquistato.

MADONNA:

Filgio, questo non dire
Volgio teco morire,
Non mi voglio partire
Finchè non m'esci il fiato.

Ma Gesù la consola raccomandandola a S. Giovanni.

Giovanni, tu mia mate
Tolliti in caritate
Aggine pietate
Che lo core ha forato.

Gesù muore e la Vergine dice un lungo lamento che termina affettuosamente così:

O Ioanne figlio novello
Morto è il tuo fratello
Sentito aggio il coltello
Che mi fu profetato.

Tutte queste poesie e alcune Rappresentazioni dimostrano che il dramma popolare non è solamente, come alcuni affermarono, una nuda e semplice narrazione spezzata in dialogo, ma c' è qualcosa di più, nè vi manca quel movimento drammatico che nasce dalla reale rappresentazione delle passioni umane. Certo non tutte le volte avvenne così, ma è già molto per provare come senza cause esterne che fortemente facessero sentire la loro azione sul dramma sacro, questo aveva in sè tutti gli elementi necessarii a generare il dramma propriamente detto, poichè vi fu un tempo in cui anche al poeta popolare fu dato di eccitare gli affetti e muovere le passioni, per quanto si può colla natura senza l'arte. Mi

orre che ciò poteva avvenire nel
terzo e negli antecedenti, nei
il sentimento religioso, si cre-
mente ed il poeta popolare
fede. Questa additava l'in-
ori e la fantasia s'accendeva,
esentava colle immagini le più
noi sappiamo quanto facessero loro
questi timori del popolo i preti e i frati
nzi il mille, quando di giorno in giorno
aspettava la fine del mondo e i credenti si spogliavano d'ogni loro avere per impinguare i monasteri. Ma nel secolo decimoquinto quando non c'è più quella fede religiosa, c'è il dramma vero nella letteratura popolare? Dalla religione, che presso tutti i popoli fu la culla del dramma, e che nella Rinascenza era quasi morta ne' cuori degli italiani, poteva nascere un organismo vivente?

Ex nihilo nihil fit, nè io vorrei certo sostenere l'opposto. Pur tuttavia se prendiamo a considerare le poesie popolari sacre e profane del secolo quindicesimo e se ci addentriamo nello studio delle Rappresentazioni, troviamo il fatto medesimo, cioè l'elemento drammatico, o il *germe* che dir si voglia, non viene

mai a mancare. Non è più la fede dell' uomo medio evale, l' ascetismo talvolta inspirato, troppo spesso brutale del monaco, che erompe in accenti e descrizioni drammatiche; il poeta cerca altre inspirazioni non meno forti di quelle, perchè più confacenti alla sua natura. Egli prende queste inspirazioni dal mondo, dal *clîma storico* che lo circonda, per usare di una frase nuova e molto espressiva del Trezza. La Religione non è più che un occasione a comporre una rappresentazione, l'argomento della commedia è la vita comune. In mezzo a quella corruttela di costumi del secolo decimoquinto, quando si viveva in una completa indifferenza per tutto ciò che sapeva di religioso e di morale, vi erano ancora uomini più che religiosi, fanatici per la fede (11) massimamente in Firenze dove le prediche del Savonarola e le sue profezie avevano esaltato gli animi di molti. Erano accanto l'inno licenzioso del Carnevale *(canto carnescialesco)* e la Laude spirituale, due generi di poesia popolare in contrasto tra loro. E questa lotta è sì grande e sì continuata, che io quasi direi non esser nel loro insieme questi due generi di poesia che un dramma, nel quale si

rappresenta la battaglia terribile del corpo collo spirito, della ragione colla fede, il cui scioglimento è la vittoria del senso. Il misticismo medio evale è morto per sempre e il sole nuovo ha cacciata la nebbia teologica e scolastica che tutto il pensiero avvolgendo, lo riduceva alle fredde e inconcludenti formule della pura fede. Ma quel misticismo, nota il De Sanctis, morì vendicato — traendosi appresso religione, moralità, patria, famiglia, ogni semplicità e dignità di vita.

Ma tutti sanno a che riuscissero quegli entusiasmi pel Savonarola e la fine miseranda del frate, al quale i cattolici non risparmiarono, come poi fecero per Lutero, le più basse e volgari calunnie. In tale stato di spirito non era più possibile la Leggenda sacra e noi la vediamo trasformarsi. Il primo passo a tale trasformazione fu fatto dai novellieri del secolo decimoterzo e decimoquarto e ne vediamo i principii nel *Novellino*, nel Boccaccio, in ser Giovanni Fiorentino e nel Sacchetti. E volendo risalire ai tempi innanzi vediamo nelle novelle di Francia, nei *Fabliaux*, nei *Gesta Romanorum*, i primi segni che dovevano poi portare a dimenticare affatto l' estasi beate,

i miracoli portentosi dei santi e sostituire ad essi le umane passioni.

Come il poema cavalleresco prese un aspetto tutto diverso nelle mani degli italiani, così la Leggenda divenne pel popolo tutt'altra cosa: il carattere sacro si perde e si riduce in forma di racconto, di novella, dove il miracolo non dà più segno di vita e tutto prende carattere affatto mondano. È naturale che anche la Rappresentazione sacra venga a cangiare di natura, e difatti si comincia col sostituire alla leggenda biblica, la leggenda dei santi, e da questa si passa alla leggenda umana. Da ciò ne viene che i *caratteri* prendono svolgimento maggiore e nel descriverli il poeta popolare si mostra talvolta maestro davvero: il comico prese il disopra e i costumi del tempo ne davano larga materia, venendo in prima linea il clero, i modi scandalosi del quale vengono posti al nudo con una satira terribile e compiacenza feroce. La Rappresentazione di *S. Giovanni Gualberto* ci dà un esempio di ciò. Le simonìe del Vescovo di Firenze formano il centro dell'azione, intorno a cui si aggirano sordide figure di frati, che usano di ogni arte disonesta per giungere ad accontentare le loro

voglie ambiziose, e la cosa giunge a tale che un attore esclama dinanzi all' abbate del Monastero:

> Se tutti i ladri fossero impiccati
> E' non ci rimarria preti nè frati.

E questo non è il solo complimento che venga lor fatto, ed è degno di nota il dialogo del padre di Giovanni Gualberto col priore del convento di S. Miniato dove suo figlio ha vestito l'abito contro sua volontà. Tra l'altre bastino queste parole del padre irritato, circa ai frati:

> Com' egli ha indosso un di loro una cappa
> Credon che il mondo e il cielo con loro stia.
> Ecci nessun che sapessi dir pappa,
> Che siete come porci nella stia?
> Alla malora, tornate alla zappa,
> Canaglia brutta pien d' ipocrisia.
> E tu vuoi esser come costor cieco?
> Va' presto pe' tuo panni e vienne meco

Il figlio risponde che è deciso a perseverare, e il padre:

> Figliolo, io so che coteste parole
> T' hanno insegnato questi brodaiuoli:
> A gran confortator ma' il capo duole,

E non san quel ch'è perdere e' figliuoli.
Come non te ne incresce e non ti duole
Lasciar me e tua madre vecchi e soli?
Maggior mal fia se il tempo ci raccorci
Che il ben che tu farai con questi porci.

Complimenti sgarbati se vogliamo, ma il vecchio non aveva tutti i torti e gli spettatori probabilmente ridendo davano a lui ragione insiem coll'autore della rappresentazione, che si diletta a trovare nuovi modi per mettere i frati in caricatura per tutto il dramma, che da quì in giù sembra destinato a provare la verità delle parole del padre di Giovanni Gualberto. E stupenda satira sono la scena dove il Vescovo vende i benefizii e quella tra l'abate e gli affittaiuoli. Nè questa è la sola rappresentazione dove si parla in modo così poco onorevole degli uomini di Chiesa, Nel *Santo Onofrio* in un intermezzo vengon due a discutere sè si debbano o no far frati, l'uno dice il prò e l'altro il contra della loro vita.

Il PRIMO *dice:*

E' vanno pur con santa devozione
Col capo basso disprezzando il mondo

Il SECONDO *risponde*:

Sì ma a mensa ognuno è compagnone
Ognun ritrova alla scodella il fondo.

Il PRIMO *dice*:

E' predican la pace e l' unione
E metton la discordia nel profondo.

Il SECONDO *risponde:*

Colesta è quella che tra i frati regna
Che di tuffar (a) l' un l' altro ognun s' ingegna.

Il 1° E' fanno pur digiuni e discipline
E usan solo una coperta addosso.

Il 2° Tu non gli vedi intorno alla cucina
Come gli scufian bene un piccion grosso.

Il 1° E' dicon ben l' uffizio ogni mattina
Nè mai senza licenza alcun s' è mosso

Il 2° Sai tu perchè gli stanno in orazione
Per mantener di fuor la devozione.

Questo dialogo occorre anche nella *S. Orsola* dello stesso autore, (Castellano Castellani) nella quale sono aggiunti i seguenti versi, documento importantissimo che ci dimostra a quanta bassezza era giunta la corte pontificia.

Il PRIMO *dice*:

(a) Truffare, o anche avvantaggiarsi a scapito dell' altro.

Guarda, che egli hanno dal papa una bolla
Che guai a quello che lor vita danna.

Il SECONDO:

La verità fratello io non la cèlo
A Roma *per danar* s' arebbe il celo

E il Burcardo cameriere pontificio non ci narra forse che papa Alessandro VI per danari assolveva i ladri, gli stupratori e i rei d'omicidio? E simili invettive non meno terribili le abbiamo nella Rappresentazione *del Giudizio*, ove S. Pietro risponde ai preti, che lo pregano di intercedere per essi, com' egli pianse amaramente il suo peccato:

. e sempre in foco
Stette il mio cor, ma voi lupi rapaci
Nel mondo fusti e non pastor veraci. (12)

IV

Ma per meglio vedere come il popolo attingendo a nuove fonti riuscisse a tratteggiare i caratteri, esaminiamo una di queste rappresentazioni dove il sentimento drammatico più che in altre apparisce, p. es: *la Conversione di S. Maria Maddalena.* La Maddalena è una delle eroine più popolari. Intorno a lei s' intessè una leggenda pietosa che restò sempre viva nel cuore del popolo, e l' arte medesima si inspirò nelle sue stupende creazioni al sentimento universale. L' antica leggenda di questa santa è notissima e il popolo seguitò per lungo volgere d' anni, a dirne la vita colpevole e la conversione quando sentì le parole di Gesù, che a lei rinfacciava i vizi e dava

speranza di perdono e di beatitudine. La Rappresentazione che ora prendiamo ad esaminare ci mostrerà una volta di più come il popolo trasformi le antiche leggende, e dall'ascetismo medio-evale ci ricondurrà alla terra. Per la forma esteriore è simile in tutto alle altre, solo v'è aggiunta la resurrezione di Lazzaro, che è forse messa lì dal poeta, perchè Lazzaro è fratello della santa.

L'Angelo annunzia la festa dicendo come una donna chiamata Maddalena, bella di corpo vivesse in continuo peccato stando separata dal fratello Lazzaro e dalla sorella Marta dissimili da lei per costumi e che essa amava molto.

> Il buon Iesù in quel tempo predicava
> Non avea ancor per noi portato pena,
> E spesso alle sue prediche n' andava
> La sorella di questa Maddalena.
> Che andasse anch' ella molto la pregava;
> Nel fine andò per far sua voglia piena.
> Giunta, *sguardò Gesù con gli occhi fissi*
> *E fù ferita,* e a lui convertissi.

Le ultime parole dell' angelo, a chi ben le consideri, dicon subito che la Conversione di Maddalena avviene per una qualche causa nuova: l'Angelo ci annunzia che questa rap-

presentazione porrà dinanzi agli occhi dello spettatore lo svolgimento di una passione umana. Santa Marta toccando Gesù è risanata di una sua infermità e va con Santa Marcella a Maria Vergine e la conduce a casa sua e là giunte le si fa a raccomandare la sorella perchè Gesù la voglia convertire al bene. La Vergine promette e dà speranza a Marta che tutto riuscirà per la meglio. Segue una breve scena dove il poeta ci dà come in iscorcio il ritratto di Maddalena, che rivolta ai suoi donzelli dice queste parole che stanno in contrasto stupendo colla scena antecedente.

Su presto sonator, date ne' suoni
E voi cantate, che spassar mi voglio,
Di morte o d' altro quì non si ragioni,
Ma sol di quello che udir mi soglio.

Risponde UNO *di loro:*

Datevi dentro, o cari compagnoni
Ciascun nel suo strumento con rigoglio:
Ognun di voi è nel sonare esperto,
Fate che paia il paradiso aperto.

Ora si suona e balla, e uno dice questa stanza in sul suono:

Che c' è più che avere il cor giocondo

E sempre stare in festa e in allegrezza
Pigliar diletto de' piacer del mondo
Mentre che ciascun vive in giovinezza?
Basta il core aver poi contrito e mondo
Quando saremo presso alla vecchiezza.
Chi lascia in gioventude il suo sollazzo
Si trova vecchio poi, bavoso e pazzo. (13)

Un altro dice in sul suono:

Chi vuol vivere assai non pigli affanno,
E alle cose che turban mai non pensi
E viva sempre lieto e con guadagno (a)
Dando piacere a' sentimenti e a' sensi.

Marta cerca persuadere la sorella, ma le sue parole non fanno breccia sull' animo di Maddalena che un poco sorridendo le risponde:

Venuta mi se' oggi a predicare:
Da vero che tu par proprio mandata.
Faresti molto meglio ire ad orare
In qualche chiesa come se' usata.
Tu mi credi per certo spaventare,
Con dirmi tanto ch' io sarò dannata.
Io spero di godere in questa vita
E avere il paradiso alla partita.

Marta poi sempre mansueta con molte ra-

(a) Noto una volta per sempre che qui in luogo della rima è l' *assonanza* che il popolo spesso confonde con quella: talvolta però è di regola come nel secondo verso degli stornelli.

gioni la incalza finchè Maddalena perde la pazienza:

Io non credo per questo di dannarmi,
Perch' io non seguo la tua strana vita:
Ma molto me' di te spero salvarmi
E posseder quella gloria infinita,
In questo mondo buon tempo vuo' darmi:
Basta che alla mia fine io sia contrita,
Non vuo' far come te che se' si scura (a)
Solo a guatarti tu mi fai paura.

La sorella sempre docile cerca commoverla:

Sappi che gli è venuto il ver Messia;
Oh se un poco l' udisti predicare
E' ti farebbe certo innamorare.

e quindi:

Se vedessi la faccia sua serena
T' accenderesti tutta del suo amore.

Quì certamente la buona Marta aveva in animo di parlare dell' amore celeste, divino e non s' accorge il poeta che le faceva dare a Cristo tutte le umane sembianze, e il suo dramma diviene un dramma d' amore. Nel dialogo delle due sorelle la parte comica campeggia

(a) Sparuta di viso.

e il carattere della protagonista prende una forma determinata. Non riuscendo a Marta di persuaderla di andare a udir Cristo predicare, si volge a Dio con una preghiera e torna alla Maddalena domandandole *con grande umanità* se abbia mutato proposto. Ora parla Marcella:

> O Maddalena mia, se tu sapessi
> Quanto egli ha bello e grazïoso viso!
> Nessun non è che giammai lo credessi
> Ch' uscito proprio par di paradiso,
> Se una volta appunto lo vedessi
> Mai sarebbe il tuo cor dal suo diviso,
> Sopra e' figliuol degli uomini ha bellezza
> La sua persona e ogni sua fattezza.

In quest' ottava, bella anche artisticamente, Cristo Dio è dimenticato, qui è Cristo uomo che Marcella con fine accorgimento descrive a Maddalena. La santa donna ha compreso il cuore della peccatrice e parla a quello, perchè sa che non c' è altra via a persuaderla. Sull' anima fervida di Maddalena non può nulla il miracolo, nulla il ragionamento mistico astratto sulla vita avvenire, solo l'amore è quello che può vincerla. Ecco il nuovo elemento che il poeta popolare introduce nella Rappresentazine Sacra e che sarebbe stato

destinato a cambiarla affatto nella sostanza per darci il dramma moderno che tutto si svolge sul contrasto delle umane passioni.

Segue la rappresentazione, *Dice Maddalena a Marta, acconsentendo d' andarvi a vedere sua bellezza:*

Io voglio a tanti prieghi acconsentire
Dapoi ch' io ho si gran cose a vedere
Ma prima voglio in Bettania venire
E starmi teco due giorni a piacere
E acciò che niun disagio abbia a patire
Venga meco donzelle e cameriere.

Se vogliamo c'è molta ironia in questo acconsentire di Maddalena, pure la buona Marta si contenta e chiama subito le ancelle perchè l'adornino. Vengono le donne in Betania e Marta va a dare la consolante nuova alla Vergine Maria e dipoi inginocchiandosi raccomanda di nuovo a Dio la sorella. La mattina per tempo sveglia Maddalena, che mantenendo sempre il suo carattere le dice sbadigliando che la lasci ancora dormire, ma sollecitata da Marta—*Maddalena con molto rincrescimento dice:*

Orsù chiedi i mia panni ch' io mi vesta
Che tu non resteresti di dir mai,
Parmi mill' anni veder questa festa
So che v' aquisterò amici assai;

Ma tu che di tal cosa m' hai richiesta
Credimi certo te ne pentirai.

Le cameriere cominciano ad abbigliarla e Marta fa mostra di compiacersi della sua bellezza, ma essa indispettita caccia le serve e s' acconcia da se, indi s' incammina alla chiesa. Dopo un comico diverbio di due donne che litigano per il posto, vero ritratto delle zelanti baciapile dei nostri giorni: — *Iesù entra nel tempio, e salito in pergamo e' comincia a predicare e dice con alta voce:* Homo quidam peregre proficiscens, vocavit servos suos et tradidit illis bona sua. — udite ora come il poeta nell' indicazione vi racchiude la catastrofe del dramma:

— « *Ora giugne Maddalena con la sua compagnia, e suoi donzelli parano una sedia dinanzi al pergamo e lei tutta pomposa vi si posa sù, guardando a suo piacere attendendo ancora a Iesù: dipoi Iesù la riguarda e seguita di predicare, sempre avendo il suo santissimo sguardo sopra di lei, dipoi detto la prima stanza della predica, lo guarda, ed e' suoi occhi si scontrarono con quelli di Iesù. Ora seguita di predicare e dice così: ecc.* —

Il carattere di Maddalena sempre mantenuto è stupendamente ritratto del vero: appena figge lo sguardo in Gesù la sua anima si cangia, ma in quella conversione c'è meno di miracolo che non creda lo scrittore della Rappresentazione, quantunque nello sguardo del Nazzareno che si posa sulla peccatrice, sembri scintillare il vivo raggio di Dio. Nel rimanente della Rappresentazione Maddalena si mostra sempre più infiammata d' amore per Gesù. Certo non voglio che si creda che io attribuisca all' autore di questo dramma (che oramai do un tal nome alla Rappresentazione in discorso) idee affatto profane: forse il poeta pensava a Gesù figliuolo di Dio, ma ci dette invece l' uomo qual'è in natura. Ora è Maddalena che parla a Marta dopo che è tornata da lavare i piedi a Gesù.

Tu sai, sorella mia, con quanta pieta
Mi conducesti al santo mio tormento.
Quand' io udii che Iesù era bello
Io t' acconsentii proprio per vedello.

E parrebbe che Maddalena non dovesse aver più simili pensieri, ma invece continua:

Quando fu' giunta e postami a sedere

Alzai gli occhi e si lo riguardai:
Tanto turbato mel parve vedere
Che pel terror tutta mi spaventai;
Per gran paura io credetti cadere
E però tosto in terra mi posai:
Guardailo poi e vidil grazïoso
Tutto splendente e tutto luminoso.
Allor m' infiammai tanto del suo amore
Che per dolcezza al cuor mi si fendea
E propriamente e' mi passava il core
Quando sguardando inver di me dicea:
Come farai misero peccatore?
. . . .
. . . . . , ...
Alfine poi quand' ebbe predicato
Guardandol per veder dove gli andava
Tanto mi aveva il cor d'amor piagato
Ch' altro che lui il mio cor non pensava.
. . . .

E tutte le volte che rammenta Gesù ricorda anche il suo amore per lui, e aspettandolo che venga a lei le sue parole hanno qualcosa della soave semplicità del rispetto rusticale ove le fanciulle innamorate danno sfogo alla passione.

Amor Gesù, non posso star qui punto
Sposo dell'alma mia senza vederti.
O Gesù mio, quando sarai qui giunto
Ch'io possa la mia bocca a' piè tenerti?
Tu hai il mio cor Gesù con teco assunto
Ch'altro non penso se non possederti:

Non guardare all'error mio ch'è infinito
Ma guarda il cor che m'hai d'amor ferito.

Pare che questa santa fosse veramente un'ideale che il popolo aveva preso da lungo tempo a venerare, e si piacque di udirne ripetere spesso la storia. Difatti di tutte le Rappresentazioni della grande raccolta Palatina è quella che ha avuto un maggior numero d'edizioni, ed anche questo prova che doveva avere in sè qualcosa che attraeva il pubblico. E anche oggi non accorriamo in folla per piangere su i tristi casi di *Margherita*, che nell'amore trova la pena de'suoi errori e il perdono?

Paolo Emiliani Giudici (14) vide molto bene nelle Rappresentazioni tutti i varii elementi del dramma, che dapprima confusi, poco a poco vanno separandosi. Il comico è elemento che divien parte principale, e di questo fan le spese ora gli uomini di chiesa ora gli scienziati e massimamente i medici e gli astrologi, e man mano si scende verso il secolo decimosesto vediamo questo elemento comico ingrandirsi maggiormente e cercare come di staccarsi dalla rappresentazione per dar vita alla commedia. Il poeta

popolare non si lascia sfuggire nessuna occasione per far pompa delle sue arguzie, e certi tipi divenuti tradizionali hanno nelle Rappresentazioni il loro primo fondamento.

Uno di questi è l'oste. Egli è sempre grasso e col naso rosso per la sua profonda amicizia verso il liquore di Bacco. Ha sempre moglie e una figliuola e di queste la malizia del poeta non potrebbe farne a meno. Nell'osteria poi capitano di tutti: regine, re, cavalieri, pellegrini, mercanti, frati e spie, papi e bargelli, monache, vescovi e talvolta perfino i Santi e Gesù Cristo. L'oste però sa fare il suo mestiere, conosce il valore degli inchini e a tempo gli sa spendere coll'usura del cento per uno, conosce quelli di povera borsa e se talvolta cerca di levar loro tutti que'pochi che hanno, il suo cuore in fondo non è cattivo. Qualche buon sentimento riesce a farsi strada nella sua turgida epa ed arriva persino a donare un po'di desinare ai poveri, e ciò perchè la figliola lo prega più per amore di qualche giovane pellegrino che per amore di Dio: uomo di famiglia, però, non cessa mai di raccomandare che si faccia la carità, ma

non si dia troppo, nè del meglio. Nelle Rappresentazioni assistiamo a molte di queste scenette che avvengono giornalmente nell'osteria. Nella *Santa Uliva* gli Sgherri dell'Imperatore che menano Uliva in Bretagna si fermano ad un osteria e *Gruffagna* uno di que'ribaldi chiede da mangiare e quindi il conto:

Oste, che ai tu avere? su facciam conto:
Che l'ora è tarda e voglianci partire

L'OSTE:

Io deo avere quattro carlini appunto

GRUFF.

Che di tu? Ora mi fai sbigottire
Tu credi aver qualche matto quà giunto:
Tù mi faresti presto scristianire.

L'OSTE

Non bisogna guardare a chi sta bene.

GRUFF.

Si, ma tu ce ne fai portar le pene.

L' oste spazientito a queste osservazioni esclama:

Chi di voi paga? Orsù, le mani a'fianchi (a)
Presto su, date quà: ho altro a fare
Vedi se paian dal cammino stanchi
Che non posson le borse ritrovare

(a) Cioè; per cavarne fuori la borsa.

GRUFF.

Eccoti tre carlin.

L'OSTE

Troppo mi manchi

GRUFF.

E se tu non li vuoi lassali stare

L'OSTE

Non bisogna levarsi da sedere (a)

Ad accomodar la lite entra di mezzo l'ostessa che come donna ha il cuore più tenero, e dice al marito che li lasci andare prendendo quello che danno. Partiti che sono l'oste dice alla moglie:

Credo di averti mille volte detto
Che tu stia cheta pazza sciagurata.

L'OSTESSA

I'vo'dire e vo'dire a tuo dispetto
Se bene avessi la lingua tagliata.

L'OSTE

Guarda ch'io non ti pigli pel ciuffetto
E ti facci parlar più moderata

L'OSTESSA

Ombe' provati un po'

L'OSTE

Decco provato

L'OSTESSA

Orsù lasciami star brutto sciaurato.

(a) Prima di pagare non ci si leva da sedere.

Talvolta, anzi spesso, il comico diviene grottesco e lo si trova là dove meno ce lo aspettiamo, come la scena degli assassini nel *S. Ignazio* nella quale Tinca e Mosca assaltano un discepolo di Gesù, e dopo averlo spogliato senza trovargli un becco di un quattrino, gli prendono i panni *e lo rivestono di bastonate.* E quando sant'Ignazio fra i tormenti confessa la sua fede innanzi a Traiano imperatore, parlando in modo oscuro, scolastico del mistero della Trinità:

Il Cavaliere *dice a Santo* Ignazio *mentre che lo spoglia:*

Chi fece notte e dì, mattina e sera
De' dimmi Ignazio e chi creò ciascuno.

Santo Ignazio *al cavaliere risponde:*

Quel che fu e sarà, quel che lui era
Quell' uno dua e tre, tre dua e uno.

Il Cavaliere *a santo Ignazio risponde:*

Parmi codesto una gran tantafera,
Favella in modo che t' intenda ognuno,
Sei sciocco e stolto se credi la fè
Sien tre dua uno, uno dua e tre.

Altro elemento di comico sono i birri, i manigoldi, e i cavalieri, ossia i bargelli, sempre ubriachi e giocatori, senza un briciolo

di fede più in Dio che nel diavolo, nè di compassione pei condannati: arrestano, martoriano e impiccano in maniera che metterebbe spavento, se il riso non ci sfuggisse ai loro motti. I ladri di strada hanno pure in ciò una parte importante, come nel *Sant' Antonio* e nel *Sant' Onofrio*.

Gli astrologi ci offron materia di riso molte volte. Nella *Santa Barbera* tirano l'oroscopo alla figlia di Dioscoro e fanno consulto. Il vecchio dice:

> Acciò che la memoria non c' inganni
> Apriamo i libri e rivoltiam le carte.

L' astrologo più giovane aprendo i libri dice:

> Le tavole d' Alfonso mostran gli anni
> E il corso di Saturno e Giove e Marte.

Risponde il vecchio:

> Alcabizio dimostra e' gravi danni
> E prospera fortuna con grand' arte.

Finchè vengono a concludere in questa maniera:

Dice il malefico:

> E io con le mie seste in questo piano
> Farò venire i diavoli cornuti:
> Io spero al tutto mi diran l' intero
> E se fia il falso, direm che sia il vero.

A tale conclusione si fanno sempre arrivare gli astrologi, ed era pur quello il tempo in cui i più grandi pensatori italiani credevano nell'astrologia, e il Ficino ogni giorno si poneva al collo una pietra a cui attribuiva una speciale virtù, e il Cardano medico insigne, scrivendo la sua opera si ferma a narrarci storielle curiose e incredibili.

Nè i medici (fisici) son meglio trattati. Nel *S. Venazio* del Castellani, il prefetto s'ammala e i medici si adunano a consulto intorno al suo letto.

> Trovato l'Avicenna e gli aforismi
> Mensur, Ippocrate e l'Almansorre
> . . . .
> Facciam pure argomenti e sillogismi
> Che nel gridar consiste il nostro onore.

Quindi disputano fra loro in latino e uno dice a tutti:

> Voi fate di grammatica un fracasso,
> Io vi parlai per lettera in volgare,
> Fatelo stropicciare un po' da basso
> Chè suol molto allo stomaco giovare.

Il prefetto frattanto muore e un medico non se ne accorge:

Facciamgli un argomento.

2º medico E' mi par morto
3º medico No, che gli arebbe qualche cosa detto
E' piglia nel dormir tanto conforto
Che non gli batte più polso nè petto.

Così nel *S. Tommaso* del medesimo autore si ammala il fratello del re e vengon chiamati i medici. Questi s' incontrano per via e motteggian sull' arte loro, e maestro Antonio domanda:

Come avete voi tordi nella ragna?

l' altro risponde:

Pochi perch' io gli pelo per la via,
Dove io non vedo maestro guadagno
O io gli ammazzo o io gli mando al bagno.

Vanno all' infermo, uno guarda l' orina, l' altro interroga l' ammalato e quindi disputano.

Multa sunt in infirmo investiganda
Qualitas, pulsus, stercus et urina.

Il secondo medico:

Contraria sunt primo resecanda
Dolor intensus, febris intestina

Il 1°. Sunt haec pro sanitate praeparanda
Reubarbari et mannae medicina.

Il 2° Sarebbe buono a stemperar con ello
Sugo d'aringhe e vin di pipistrello.

La moglie dice:

Maestro a me par che corra a morte
Che il caso suo s'è disputato troppo.

Intanto il malato muore e il medico si consola dicendo:

Questa è un arte che conviene apporsi.

E neppure Aristotile, il gran maestro sulle cui parole giurava lo scolastico del medio evo e l'erudito del quattrocento, risparmia il poeta popolare. Coll'autorità di lui si volevano perfino accettati i dogmi del cristianesimo, e le sue parole, come il suo silenzio su certi punti, erano inappellabili. Il popolo non prendeva parte a quelle dispute che non intendeva nè si curava d'intendere, ma le poneva in ridicolo. Nei *Sette Dormienti* abbiamo una disputa sulla resurrezione della carne. È certo che l'autore della Rappresentazione non ha in animo di non credere a questo dog-

ma principalissimo del cattolicismo, ma non ha potuto resistere dal non darci una delle solite scene tutte sale. Due dottori eretici parlano e dice Tiburzio, uno di essi, all' altro:

Domine reverende baccelliere
Habeo sillogisme calculatos,
Quae resurrectio non facit mestiere,
Non potest natura facere renatos:
Ego tel probo ratione pere,
Che se fracide sunt et manducatos
Et reciutos nunquam diventabunt
Quales nos in mercato comperabunt.

Cirillo *secondo eretico:*

Habeo venticinque rationes,
Domine magister chatedrante,
Sconfondibiles omnes papacchiones
Magistros reggentes omnes disputante,
Plato, Aristotile, Paphirones
Averrois mihi tuttos adiutante:
Andemus ergo et sconfondiamus quegli
Et postea faciemus a' capegli.

Trovano un fedele, Fausto, disputano e questi dice:

Se Aristotil no 'l crede lo credo io
Se non lo fa natura lo fa Dio.

Vengono alle mani e la cosa è risaputa da

Teodosio imperatore che fa adunare i dottori per discutere su questo affare e farla finita cogli eretici che offendono Dio. Uno di essi, Simplicio, dice all'imperatore:

> il filosofo pone
> Che un cieco il lume riaver non possa,
> Quanto più quei che han perduto l'ossa.

Fausto *fedele:*

> Sta'saldo che tu parli scioccamente
> Aristotil non sa sopra natura
> Della possa di Dio non sa niente.

Ma Simplicio replica che Iddio non dissente mai dalla natura; Lazzaro e altri furon risuscitati perchè la loro carne era sempre attaccata alle ossa, e se non lo sa vada a studiare perchè di simili a lui c'è un dotto stuolo

> Di filosofi che san sgrammaticare.

L'Imperatore seccato della disputa gli licenzia poco graziosamente:

> Sie col malanno Dio dia a tutti quanti
> Levatevi di qui presto davanti.

E così il popolo metteva in ridicolo gli eruditi

del secolo decimoquinto che sprezzando il volgare di Dante, non scrivevano che in latino allontanandosi così dal popolo che bene si vendicava di loro.

Ci sarebbe da non finir più se volessimo riferire tutti gli esempii che dimostrano questa tendenza al comico, o meglio *caricatura* che avrebbe potuto diventare comico, del popolo italiano. Come nelle leggende medio evali anche qui perdura, quantunque meno forte, l' odio contro gli ebrei; però è cangiato il modo di persecuzione e il poeta popolare si diverte a metterli in ridicolo, come già avevano fatto i novellieri tra i quali Franco Sacchetti, che di loro ne racconta delle piacevolissime. Così nella Rappresentazione di *Moisè* dopo che gli ebrei hanno fatto il vitello d'oro: — messolo in sur una colonna il popolo fa orazione al vitello, tutti insieme facendo intorno alla detta colonna certi giochi alla pazzesca dicendo in questa forma.

Ooo impotentem vitulum nostrum ooo (??)
Ooo risibile et sine viri ooo
O indignissime et vane vitulum nostrum ecc.

In altre Rappresentazioni pure son fatti

spropositare sulla fede cristiana, come nel *Costantino imperatore*, *S. Silvestro papa e S. Elena*, ove c'è disputa tra i dottori ebrei e S. Silvestro su i misteri. Un dottore non crede alla Trinità perchè non l'intende e S. Silvestro — piglia una veste e fa tre pieghe —

> Che tre person sieno un Dio solo e degno
> Tre pieghe in un sol panno ne dan segno.

e il dottore non sa che dire e si persuade subito. Altre volte son gli ebrei che servono al diavolo (altro personaggio di qualità e di importanza) per svolgere l'anime dalla fede cristiana come nella rappresentazione di *Teofilo*.

Ma più d'ogni altra cosa gli autori delle Rappresentazioni cercano darci una pittura del mondo reale, e questo era nel carattere stesso degli italiani del secolo decimoquinto, fini osservatori di uomini e di cose. La scena dei poveri nella *S. Eufrasia*, i mercatanti nel *S. Onofrio*, i pastori nel *S. Ippolito* e molte altre mostrano che l'italiano sviluppando quelle scene, che molte volte son messe fuor di luogo, avrebbe potuto creare la commedia. Quelle non son parole più o meno oscene e ridevoli ma denotano contrasti bellissimi, son veri

caratteri. *Goethe* ci mette dinanzi un'infinita varietà di caratteri ;nobili, plebei, soldati, scolari, venditori sfilano dinanzi a Fausto e Vagner che girano in piazza e nell' osterie. Tutto ciò nel *Fausto* ha un grande significato filosofico, la vita drammatica c'è in quelle scene, in quei quadri che hanno tutti un legame fra loro e cospirano tutti a un medesimo fine. Or bene se noi prendiamo la rappresentazione di *S. Onofrio* troviamo il primo germe di questo dramma. Difatti sono più azioni che si svolgono dinanzi agli occhi dello spettatore. Da un lato S. Onofrio che vedendo la vita circondata di affanni delibera di rendersi frate, dall' altro s' intrecciano azioni molteplici dove si mostrano tutti gli aspetti della vita, come a riprova della verità de' giudizi del santo, e l' unità d' azione c' è espressa chiaramente. Certo noi siamo molto lontani da Goethe, ma c'è come il prenunziamento.

Noi abbiamo fin qui veduti i varii elementi del dramma non distinti fra loro. Il comico e il tragico stanno l'uno accanto all'altro spesso senza un logico passaggio. Or bene, man mano che la Rappresentazione si va svolgendo vediamo, come osservò l'Emiliani

Giudici, i diversi elementi separarsi poco a poco e tentar di formare un genere a se.

Abbiamo tre Rappresentazioni, *S. Teodora*, *Abramo e Agar* e il *Miracolo di S. M. Maddalena*, che ci presentano un nuovo aspetto del dramma. Tutte e tre cominciano con un prologo. Nella prima, che è una di quelle che si costumavano rappresentare nei conventi più per divertimento che per religione (15), due monache, Suor Angela e Suor Ippolita, si lamentano perhè dovendosi fare questo mistero ed essendo otto le attrici, quattro sole saranno vestite bene mentre esse saranno dileggiate dalle compagne.

Suor IPPOLITA:

S'io sto in sentimento
I' dileggerò loro,
E farò di coloro
Che staranno a vedere,
E darommi piacere
Col grifo a contraffarle
Tutte vo' dileggiarle.

Suor ANGELA:

Io non son ben sicura
E ho un po'paura
Che il prior non s'adiri.

Suor IPPOLITA:

Angela, tu ti aggiri:

Io stimo questo poco,
Perchè si starà al fuoco
Il nostro vecchierello
E non porrà il cervello
Alle nostre parole.

Esse stabiliscono di non prender parte alla *festa*, e suor Daniella vien a chiamarle dicendo che è buio ed è già la sala piena, esse ricusano e Daniella le prega di andarsi a vestire, ma suor Ippolita risponde:

Le ci hanno ben trattate
Nel dividere i panni!
Fatto c'han mille inganni,
Tolto hanno i me' per loro
E le catene d'oro
Le collane e gli anelli
E' cuffioni e' cappelli,
Ogni cosa s'han tolto,
A noi hanno rinvolto
'N un sacco certi stracci
... ...
... ...
E' par c'abbin trovato
Pur nella spazzatura.

E così dicendo si ricusano di nuovo d'andare. Suor Gostanza che ha sentito esce fuori spaventata perchè la sala è piena di gente che aspetta la rappresentazione; anch' ella

quantunque ricevuta un po' bruscamente, cerca di racquetare gli animi: Suor Massima grida che è tardi, ma quelle sono irremovibili, e sentendo che ciò avviene per cagione dei vestimenti, essa accomoda tutto:

> O quanto errate voi!
> I' vo' che voi vegnate
> E di tutto togliate
> Quelli che più vi piace
> E perchè stiamo in pace
> Di nulla ci curiamo
> Purchè presto ne andiamo
> La festa a cominciare.

Le donne son contente e promettendosi di non dir nulla alla priora vanno a vestirsi e la rappresentazione incomincia. Ad un certo punto s'interrompe per dar tempo alle attrici di andarsi a cangiare abito, e intanto vengon fuori due donne a recitare un contrasto dove si dicono le più grosse villanie perchè l'una accusa l'altra di averle rubate dell'uova.

Nella seconda rappresentazione c'è qualcosa di più, cioè il vero dramma è il prologo, e la rappresentazione è un mezzo per raggiungere un fine determinato. È la com-

media nella commedia, rozza ancora se si vuole, ma che ci richiama la memoria al più grande dei poeti drammatici de' nostri tempi, a Shakespeare, e ci riporta ad uno dei suoi drammi più belli l'*Amleto*. A questo proposito mi piace riferire ciò che ne disse l'Emiliani Giudici. « Senza fermarsi a esaminare la
» maniera onde è svolta la leggenda biblica,
» che ad un dipresso è sempre la medesima
» in tutte, diremo che lo scopo del poeta in
» questo componimento è quello di mostrare
» nel contrasto di Ismaele e d' Isacco la pu-
» nizione di un giovane discolo e inchine-
» vole al mal vivere, e la remunerazione di
» uno dabbene e virtuoso. Il poeta non si
» contenta che ciò possa emergere come na-
» turale conseguenza della esposizione dram-
» matica del fatto, ma annesta un dramma
» in un altro con modo non dissomiglian-
» te da quello che introduca una pittura
» in un altra, ed entrambe eseguisca in guisa
» che l'una sembri pittura e l'altra dipinta.
» Di ciò è mirabile esempio l' *Amleto* di
» Shakespeare, e perchè penso che non vi
» sia oggimai anche in Italia ingegno colto
» che non abbia letto quel capolavoro del

» sommo poeta, mi astengo dall' aggiunger
» più parole. Con simile artificio lo scrittor
» dell' *Abramo* apre la scena con una specie
» di prologo, ma che non è realmente tale,
» formando anzi la parte principale dell'in-
» treccio, e la sostanza dell'azione. »

Un padre ha un figlio buono, Benedetto, e uno cattivo, Antonio.

Il PADRE:

Anton

ANTONIO risponde:

Chi chiama?

Il PADRE:

Ascolta
E dì un altra volta
Messer, come richiede,
Ah! si conosce e vede
Il buon dì da mattina
E spesso s'indovina
Pe' segni un buon effetto.
È in casa Benedetto?

ANTONIO

Messer sì.

PADRE

E che fa?
Fa niente o si sta?

ANTONIO

Studia la sua lezione.

PADRE

Perchè gli ha descrizione

E vole imparar presto
Io ti ricordo questo :
Che il tempo vola via
Nè uom fu mai nè fia
Che il vedesse tornare :
E chi non sta a imparare
Mentre è in giovinezza
Ne vien poi la vecchiezza
E quel non sa niente.
Or và e sia prudente
E chiama tuo fratello.

Vengono i figli e Benedetto s'inginocchia al padre e questo dice che li ha chiamati per dar loro un po'di spasso e andranno al Vespro alle Murate, ma Antonio dice che è mal vestito, il padre lo rimprovera e nasce un diverbio ove Antonio si lascia andare a dire :

Ed io ho ormai tant'anni
Ch'io stare' ben col lucco,
Ahimè se fossi il cucco
Non l'arei mai a dire
E potreimi vestire
Più ch'io non volsi mai

PADRE

E (a) stu ha' tempo assai
Tu l'hai speso assai male.

(a) *Se tu.*

Dimmi che giova o vale
L'esser grande e borioso
Bello e non virtudioso?
E vestir riccamente
E non aver niente
Di bene mai imparato?

ANTONIO.

L' uomo è più istimato
Dovunque va e sta.

Il padre risponde che pur troppo i ricchi ignoranti fanno figura co' panni, ma per un momento, perchè le genti s'accorgono che sono imbecilli e li deridono, sentendo gli sfrenati desideri del figlio lamenta la corruzione della moda che a que' tempi ha guastato la mente e il cuore dei giovani, e forse alludendo a' tempi del Savonarola soggiunge:

O Fiorenza felice,
Non è ancor tempo molto
Tu eri pur rivolto
Quasi al viver cristiano
Or se' infelice e insano.

L' altro figliuolo, Benedetto, invece gli chiede libri per studiare per non esser costretto a farseli imprestare, e il padre contento di ciò, torna indietro co' figli.

Vo' che indietro torniamo

E vo' che noi andiamo
Ai fiesolani poggi.
Ch' io mi ricordo ch' oggi
Una festa non vista
Ma' più il Vangelista (a)
Or fa e rappresenta.

E voltandosi ad Antonio segue:

E se ben mi rammenta
La fia tutta per te.

Vanno alla festa e terminata che è il padre si volge al figliuolo cattivo.

Antonio hai tu udito
Quanto egli è ben punito
Chi va dietro al mal fare,
E vuole altri sviare
Al suo tristo pensiero?

Antonio allora chiede perdono. Benedetto intercede per lui e il padre lo perdona e ringraziato il festaiolo se ne vanno.

Nella terza rappresentazione questo nuovo genere di dramma è anche più spiccato. Un giovane devoto detto Marco annunzia e voltosi a un altro, Tommaso, dissoluto, gli dice

(a) Era il nome della Compagnia di s. Giovanni che aveva appunto per scopo tali rappresentazioni.

che è giunto a tempo per vedere la festa, ma questi risponde che non è sì gonzo da rinchiudersi lì invece di andare alla taverna. L'altro lo esorta a fuggire i piaceri mondani prendendo esempio da S. Maria Maddalena:

> Vedrai far penitenzia
> A Maria Maddalena.
> E fia tua mente piena
> Di molta ammirazione
> E gran consolazione
> Certo riceverai,
> Cosa più dilettevole.

Tommaso allora s'accomoda a udire il Mistero che incomincia, e mentre si rappresenta continua sempre il dialogo fra i due giovani per ammirarlo. Finita la festa Tommaso è tanto commosso che senza i consigli di Marco anderebbe subito in un eremo a far penitenza.

V'è inoltre una specie di brevi componimenti chiamati *contrasti*, *frottole* e talvolta anche *commedie*, anche di questi l'origine è sacra, ma nel secolo decimoquinto non conservano più nulla di quel carattere e sono divenuti una specie di dramma satirico spesse volte inserito nella rappresentazione come per riposare l'animo dello spettatore dai ter-

ribili tormenti dei martiri del cristianesimo. Questi piccoli drammi si staccano poi affatto dalla rappresentazione e si recitarono forse dopo di quella a mò di farsa, e si avvicinano alla satira ora terribile, ora grottesca dell'atellana latina, alcuni mostrano essere stati composti da uomini di lettere e fini osservatori della natura umana. Fra questi son famosi le frottole dei *due fattori di monache*, *di Biagio contadino* e il contrasto fu *carnevale e quaresima*.

V.

Ora la prima cosa che deve fermarci è il vedere come la Rappresentazione gradatamente si spoglia di tutto ciò che può darle carattere sacro: progresso anche questo verso la forma vera del dramma. Il campo delle leggende ormai troppo sfruttato non produceva più nulla, perchè agli Italiani non piaceva più la continua e monotona riproduzione di fatti che già tutti sapevano: la rappresentazione era divenuta una *festa* nel vero senso della parola. Dapprima però, anche quando il sentimento religioso v'aveva piccola parte, la rappresentazione conservò di sacro il soggetto e le forme antiche, ma queste divennero però una parte secondaria. Poi si cominciò

a derogare dall' antico uso, sostituendo all'angelo che annunziava e chiudeva la festa, un giovane di *onesti costumi*. La religione era ciò che meno importava, ma nulla si trascurava perchè la Rappresentazione fosse messa in scena con tutta la pompa possibile. Una prova l' abbiamo nel prologo della *Disputa al Tempio*, dove uno di quelli che vanno a Fiesole alla festa, giunto che v'è dice:

Quest' è un apparato poverino

e il compagno risponde:

E' fu povero ancor quel che ci regge,
Eccoti a biasimare o Franceschino.

L'annunziazione talvolta è lasciata libera come nella *Regina Ester* — che si può recitare da un fanciullo con quell' abito e con quella accompagnatura che gli piaccia. — Nella *Santa Barbara* l'angelo aggiunge un po' di critica al soggetto.

Da più autor suo gesti recitati
Fur si diversi, in parte discrepanti,
Non son da' sacri canoni approbati,
Benchè sieno atti giusti e retti e santi.
Di quelli alquanto più nel ver fondati

Reciterem con dolce voce e canti:
Starete dunque con silenzio attenti
Se volete restare alfin contenti.

Il bisogno di sodisfare ai sensi e all'immaginazione che spingeva il popolo a trasformare la leggenda in racconto storico dove alla vita mistica era succeduta la reale e al miracolo il meraviglioso, fu quello che spinse pure a trasformare essenzialmente le rappresentazioni. A dispiegare tutta la pompa di un maraviglioso che non fosse soprannaturale e nondimeno colpisse gli spettatori, non bastava più la vita dei santi nè quella di Gesù Cristo, e bisognava quindi cambiare il contenuto del dramma. A far questo non ci volle molto, gli animi eran già preparati, e allora, restando sempre fermo l'andamento generale della rappresentazione e mantenendo questa ancora l'attributo di *sacra*, prese ad aggirarsi intorno a soggetti affatto estranei alla Religione. Ma perchè il passaggio non sembrasse troppo brusco nè avesse aria di ribellione aperta contro antichi usi, al soggetto profano si aggiunsero alcune parti come a rammentare il vecchio carattere di codesti drammi popolari e per dare a vedere che la rappresentazione

era ancora rivolta a glorificare Dio che premia i buoni e punisce i cattivi. Ma del resto è facile ravvisare come tutto questo non era che accessorio, mentre il fine principale era di abbagliare collo splendore dell'assetto e delle vesti dei personaggi gli occhi e l'immaginazione del popolo. (16) Ad un altra cosa poi si mirava, ed era che questo divertimento durasse molto tempo, per cui le rappresentazioni erano più lunghe e l'azione drammatica più complicata.

A questo periodo più moderno appartengono le tre Rappresentazioni di *Stella*, *Sant' Uliva e Rosana.* In queste, come nella *Conversione di S. M. Maddalena*, è il sentimento dell'amore che il poeta popolare ci verrà a descrivere, perocchè non è più il concetto medio evale che si ha della donna. Questo concetto nel medio evo in Italia fu assai ristretto: il cristianesimo aveva riguardo alla donna corretta la ferocia della legge giudaica e pagana, rendendola eguale all'uomo dinanzi a Dio, eppure anche nel mondo cristiano la differenza tra essa e l' uomo rimase ancora per lunghissimo tempo. Il medio evo nella donna non vide che tre cose, o la massaia, o

più propriamente la schiava, l'eroina da romanzo o la monaca, queste due sole avevan diritto alla sua ammirazione. Nè eroina, nè monaca, la donna era non la madre amorosa de'figli, non la sposa, non la sorella, ma il vaso della perdizione, il ricettacolo dei demonii, paradiso del corpo e inferno dell'anima. Tal'era la più bella fattura dell'universo per quelli spiriti resi eunuchi dall'ascetismo: chiusi nella loro cella non vedevano altro mondo che quello che ai loro sguardi presentava la piccola finestra, e odiavano forse la donna coll'odio ridicolo dell' impotente. Quell' odio espresso in feroci parole nelle carte dei SS. Padri, è la voce della coscienza che si ribella al corpo e lo rimprovera, ma la parola del monaco si spande nel popolo e la donna che aveva sperato in Cristo venuto, vede pur troppo che è sempre pupilla e schiava e come un essere impuro la si tiene nel fondo della casa. Però in mezzo a quelle tenebre lenta lenta sorgeva la face dell' amore a indicare nuova via al risorgimento dell'umanità. Alle aberrazioni mentali del cenobita rispondeva già una voce che ogni giorno si faceva più forte e rivendicava i diritti conculcati della

donna. I canti dei *Goliardi*, scolari vaganti di città in città, trovavano eco dovunque, perchè in quel rozzo metro esprimevano intero il sentimento nuovo della natura che doveva guidare al vero l'umanità liberata dalle catene che la teocrazia le aveva imposte. Certo in questa, come in tutte le reazioni, c'è qualcosa di brutale, ma la donna trovò chi la intese qual'era, nè eroina, nè santa, e dovette ai poveri scolari del medio evo se potè poi riuscire a scaldare di un nuovo fuoco, ardente e fecondo l'umanità quando questa intese che il segreto della vita e dell'arte erano in lei. (17) Pure, bisogna convenire, che il popolo tenne di più la donna come la compagna della sua vita, come la madre dei suoi figli, e se talvolta scherzò su lei, il suo scherzo non arrivò mai all'insulto sanguinoso degli ascetici. Presso tutti i popoli d' Europa e da tempi remoti vivono pietose tradizioni di donne perseguitate da parenti cattivi: leggende che rimanendo nel fondo sempre le stesse prendono una intonazione diversa secondo il tempo e il luogo dove si producono o trasferiscono, ne sia di prova la leggenda di *Stella*, di *Genoveffia del Brabante* e d'altre. Il popolo

è dappertutto così, e se talvolta si diletta di scene feroci e accompagna colle sue imprecazioni la strega e Giordano Bruno che vengon tratti al rogo, egli è perchè un cieco fanatismo avvolge la sua mente e lo fa traviare. I preti lo dominano perchè ne sanno conoscere il cuore che s'infiamma facilmente d'entusiasmo, gli aggiratori lo trascinano ad atti infami, i cattivi governi alla Comune di Parigi, i dotti vivono troppo lontano da lui per riuscire a modificarlo del tutto.

La donna perseguitata ha avuto un ciclo di leggende, prima e dopo di essere portata sulla scena presso tutte le nazioni. Nel secolo XV abbiamo in Italia la *Storia della bella Cammilla*, nella quale la figlia fugge l' incestuoso amore del padre, ma per il poeta, osserva l'Invernizzi, « la sua rassegnazione in
» mezzo alle persecuzioni, è divenuta occa-
» sione per farci assistere ad una serie di
» bizzarre avventure, per trasportarci lon-
» tano lontano su mari nuovi, in regioni fan-
» tastiche, dove incontriamo giostre e tornei
» e battaglie tra schiere di cavalieri celesti e
» terrestri. Ma nello spaziare in questo mondo
» fantastico, il significato religioso e morale

« delle vicende della fanciulla perseguitata
« si smarrisce. Che cosa troviamo noi di
« serio nel miracolo del cangiamento di sesso,
« sostituito a quello delle mani rappiccate
« ai moncherini? nulla: è una macchina poe-
« tica per isciogliere in modo straordinario
« un nodo intricato (18). »

Lo stesso fatto avviene nelle Rappresentazioni e con quanto maggiore effetto non può dubitarsi, dacchè si mettevano proprio dinanzi agli occhi dello spettatore tutte quelle scene che nel racconto doveva l'uditore fabbricarsi colla immaginazione. Il soprannaturale, il miracolo non son più lo scopo del poeta, ma un mezzo qualunque per ottenere l'effetto, e ci potrebbe anche non essere. Esempio di ciò l'abbiamo nella *Santa Uliva*, che merita di essere esaminata da vicino.

L'angiolo annunzia la festa e termina così:

Figliuola fu la virtuosa figlia
Del famoso Giuliano imperatore,
Poi fu sposata al gran re di Castiglia
Come udirete nel nostro tenore,
Vaga, leggiadra e bella a maraviglia
E piena d'umiltade e di fervore,
Vedrete questa donna singolare
Come due volte fu gettata in mare.

L'Imperatore *in sedia* circondato dai suoi baroni (19) dice che avendo perduta l'amata sposa la vita gli è insopportabile.

Non vi ricorda che nella sua morte
Io gli promessi di non tòrre sposa
S'io non ne ritrovavo una per sorte
Come lei vaga, onesta e graziosa?
Onde la doglia mia si fa più forte
Perchè ho cercato del mondo ogni cosa,
Nè posso ritrovar simile a quella
Se non la figlia mia che è ancor più bella.
Fatto ho pensiero al santo padre andare
E farmi dar licentia ad ogni modo
Si·che la figlia mia possa sposare.

Il Barone

Non potendo altro fare io te ne lodo.

Ma prima l'imperatore vuol sentire se la figlia è disposta a ciò e va a trovarla in camera sua dove ella sta colle ancelle a lavorare e pregare. Andati in disparte il padre le scopre il suo disegno, la figlia spaventata si ricusa dicendo che non mancano donne nel mondo perchè egli non ne possa trovare una più bella di lei. Ma il padre risponde che nessuna ha le mani belle come le sue, e Uliva soggiunge che essa non ne vuol far nulla, l'Imperatore la minaccia e si parte pregan-

dola di nuovo a pensarci su e acconsentire. Uliva rimasta sola dice:

Come può esser che questo mio padre
Mi chieggbi per sua sposa in matrimonio
Per la promessa che fece a mia madre?
Veggo che questa è opra del demonio.
Spero in Gesù e in sue opre leggiadre
E lui vò per mia guida e testimonio

et inginocchiandosi segue:

E la sua madre per mia compagnia
Porgimi aiuto, o Vergine Maria.
Ma i' so quel ch'io farò per raffrenare
Il pensier di mio padre tanto atroce:
Io ho pensato le mie man tagliare;
E però prego te che in sulla croce
Tanta passion volesti portare
Per liberarci dall'infernal foce
Concedi tanta grazia al miser corpo
Ch'io le possi tagliare al primo colpo

Nel pregare si taglia le mani (sic), ringrazia Dio e chiama una cameriera cui le fa prendere e va al padre che vedendola in tale stato s'adira tanto che chiama due servi, Rinaldo e Gruffagna i quali conducano Uliva nel regno di Brettagna ed ivi l'uccidano; Uliva parte con essi e l'imperatore rimane a lamentarsi.

Ora fate uscire quattro vestiti con camice bianche, scalzi, e con maschere di morti, con capelliere in capo, et essendo di una medesima sorte sarà meglio che abbin costoro in mano due profumi di que'lunghi, accesi, e passando per la scena cantino con pietoso modo due volte li seguenti versi :

O fallaci desiri, o van pensieri
Che nelle umane menti ogn'or si fanno,
Poichè le oneste voglie e i bei pensieri
Tosto ci rompe qualche nuovo affanno,
Non sol le genti, ma famosi Imperi
Sotto questo rotar locati stanno.
Ahi mondo ingrato, cruda e trista sorte
Che in un punto ci mostri vita e morte.

E detto questo si partino.

Uliva coi due servi giunge all' osteria ove accade la scena che noi descrivemmo, e quindi arrivano al bosco dove i servi, buona pasta d'uomini, la lasciano in pace con Dio senza farle alcun male. Il re di Bretagna co' suoi baroni va a caccia in quel bosco e i cacciatori sentono il lamento di Uliva e trovata che l' hanno la conducono al Re che per un servo la manda a casa alla Regina, che l'accoglie

benevolmente e domandandole la cagione della sua disgrazia ella risponde come al re aveva risposto:

> La mia fortuna dispietata e ria
> M'ha fatto e mi fa star così dolente.

Torna il re dalla caccia e la regina gli raccomanda Uliva alla quale danno in custodia il loro unico figliuolino. Uliva va alla balia a farselo consegnare, *seguita da un barone che si era innamorato di lei*: essa col bambino in braccio si scosta dalla casa e il barone che l'avea seguita le scopre il suo amore, ma per difendersi da lui non avendo mani lascia cadere il bambino che si muore; il barone va ad accusarla al re, che colla moglie va a piangere sul morto fanciullo. Il barone che non ha potuto vincere il cuore d'Uliva consiglia il re alla vendetta; questo chiede il parere dai suoi consiglieri che son tutti per la morte. Ma il re più umano la fa ricondurre al bosco dove fu trovata.

Qui termina la seconda parte ed ha luogo un intermezzo che io riferisco perchè importantissimo per la storia delle rappresentazioni.

« *E poi in questo mentre fate uscire tre donne bene ornate, una di bianco, una di verde, l'altra di rosso vestita, con tre palle d' oro in mano e con esse loro un giovine vestito di bianco, il quale guardando molte volte a questa e quella, finalmente fermato in piè dica la seguente stanza, guardando quella di verde vestita:*

Fra quanto bagna l'onda e gira il sole,
Da Borea all'Austro, dal mar indo al mauro,
Trovar più belle donne non si puole
Ne' si può immaginar più bel tesauro;
Ognun vi brama, ognun v'adora e cole,
Ognun vi stima più che gemme o auro,
Ma per quanto mi detta la mia stella
Questa è più vaga, più leggiadra e bella.

Questo che non ha nulla che fare colla *Santa Uliva* è un intervallo per riposare gli attori e perchè il pubblico non s'annoi tien le veci dell'orchestra. È da notare però che l' intermezzo è mitologico, nè altro può significare se non che il famoso giudizio della bellezza dato da Paride tra Minerva, Venere e Giunone.

Intanto la Madonna apparisce ad Uliva e le rende le mani, ed ella va ad un monastero di monache nel quale il *Prete*, secondo il solito, s'innamora di lei e per liberarsi

dalla tentazione diabolica fa passare Uliva di aver rubato il calice, che egli stesso ha gettato nella cella di lei, cosicchè la badessa ordina che sia cacciata. Ma per consiglio del prete le monache la fanno mettere dal fattore in una cassa, la gettano in mare e così vien trovata da due mercanti del re di Castiglia, che credendo aver trovato un tesoro uno di essi *vi da un colpo per spezzarla* ma Uliva dice:

Pian pian per dio, omè ! caro compagno.

I mercanti meravigliati la menano al loro re. E qui ha luogo un altro intermezzo piuttosto lungo e di soggetto mitologico anch'esso, giacchè è la favola di Narciso.

Giunta Uliva al re di Castiglia, a questi pare d' intravedere nel portamento di lei qualche cosa di nobile e di reale, la interroga dell' esser suo, ma Uliva non risponde altro che questo;

Signor, io son figliuola alla fortuna
Che buoni e rei la notte e il giorno affanna.

e alla madre del re:

E' piace al mio signor che così sia

Il re è innamorato di Uliva e la madre lo avverte di cacciare dal suo animo quel pensiero:

> Vuoi tu tòrre una che tu non conosca?
> Tu non sai chi ella sia, e questo è il vero.

Ma il re la vuol sua ad ogni modo e la madre fortemente si adira contro di lui. Il re manda per Uliva e le svela il suo pensiero, Uliva ne è molto contenta e riceve l'anello dal re che ordina i preparativi delle nozze. Si fanno feste e si bandisce un Torneo, e la madre del re intanto esce fuori e vedendo che il figlio ha sposata Uliva dice:

> Fgliuol iniquo, traditore ingrato
> A questo modo innalzerai il tuo regno?
> Dov'è il suocero tuo, o scellerato?
> Dov'è la dote? e questo è il tuo disegno?
> Partir da te io ho deliberato
> Che sopportar non posso un tanto sdegno.

Il Re

> Badate ad altro e non mi date noia
> Questo è ogni mio ben, ogni mia gioia.

Il siniscalco fa bandire il torneo ed il convito e la madre del re va in un monastero ove è accolta con piacere. Intanto il banditore appicca il bando della giostra — *almeno*

in due luoghi — e avviene un breve ma affettuoso colloquio fra gli sposi.
Il Re *in sedia dice a Uliva*

Vuo' tu mi bene?

Uliva

Me' che tu non di'.

Il Re

Io non ti credo.

Uliva

Signor gli è pur vero.

Il Re

Pentiti tu d'aver detto sì?

Uliva

Deh signor lassa andar questo pensiero
Io son contenta più che mai ogni dì;
E prima in Dio e poi in tua grazia spero.
E solamente mio pensier raccoglie
Di voler contentar tutte tue voglie.

Un altro intermedio ha luogo, l' apparire della Primavera — *per intrattenere la scena* — finito il quale si fa il torneo e terminato anche questo viene al re un corriere a recargli la notizia che il re di Navarra (!) muove a guerra contro di lui. Il re dolente di lasciare Uliva ordina di porre in assetto l'esercito, e commette al baron Sinibaldo la reggenza e gli raccomanda Uliva che è già gravida:

Come l'ha partorito, ti comando

Che faccia far pel regno una gran festa
E di ogni cosa mi vieni avvisando
Femina o mastio senza far più resta.

E abbracciata la donna e incuorati i soldati parte e giunge ai confini del regno.

Nell'intermezzo che segue è un dialogo allegorico tra la pace e la guerra, finito il quale: — *esca fuori quattro vestiti da mattaccini con sonagliera ai piedi e spade nude in mano, con gran strepito; e sarebbe buono che facessino due o tre atti di moresca, e non li sapendo fare, scorrino per la scena.* — Uliva partorisce un bambino e il vicerè Sinibaldo fa scrivere la notizia al re e dà ordine per le feste. Il corriere vien fermato al monastero dalla madre del re, che, mentre dorme, gli toglie la lettera e ne scrive un'altra, quindi lo desta e lo manda via. Dopo un'intermezzo pur mitologico, il corriere reca al re la lettera nella quale si legge come Uliva abbia partorito un mostro:

Uliva non debb'esser cosa buona
Et énne ciascheduno in gran bisbiglio,
Talchè per tutto il tuo regno si dice
Che la debb'esser qualche meretrice.

Malgrado il suo turbamento il re risponde

che in ciò la regina non ha colpa e la raccomanda di nuovo a' suoi, che si dieno pace poichè questa è la volontà di Dio e presto egli tornerà trionfante e vittorioso. Il corriere secondo il solito torna al monastero e la madre del re alloppiandolo gli toglie di nuovo la lettera e ne sostituisce un altra dove è l'ordine di uccidere Uliva.

In un intermedio allegorico si lamentano i mali che produce il sonno, per cagione del quale il mondo è mal governato. La lettera dice che si abbruci Uliva col fanciullo e il vicerè non sa come rendersi ragione dell'ordine crudele del re e andato da Uliva le mostra la lettera. La misera piangendo lo prega di salvare almeno la vita al bambino, ma il vicerè l'assicura che non farà male nè a lei nè al figlio e quindi chiamato Alardo, servo fedele, dice che nella notte metta la madre col fanciullo in una cassa e non visto la getti in mare. Questo fa Alardo e il vicerè abbrucia dinanzi al popolo due fantocci. La cassa che porta Uliva arriva *presso Roma a due miglia dove il mare trabocca nel Tevere* (a)

(a) Così le antiche stampe e così ha il *D'Ancona*, ma certo qui ci dovette essere una inversione del tipografo.

e due vecchie che stavano lungo la riva del Tevere vedendo venire questa cassa la tirano a proda e ne cavano Uliva e il bambino. Uliva sempre rassegnata si contenta di stare con loro. — Intanto il re di Castiglia torna vittorioso al suo regno e trova i suoi baroni che vestiti a bruno gli vanno incontro. Meravigliato domanda che è questo e dal vicerè intende la cagione.

Dov' è Uliva, la speranza mia
Che sotto la tua guardia, oimè, lasciai?

Il vicerè sorpreso dice:

Onnipotente e vera monarchia
Quel che tu m' hai già scritto tu lo sai
Io ho ubbidito alla tua signoria
A cui non ho disubbidito mai,
Ecco quì le tue lettere sigillate
Et ecco qui il corrier che l' ha recate.

chiamato il corriere e sentito come sta la cosa, il re dolendosi dice:

O invidia maledetta, iniqua e ria
Madre cruda, malvagia, iniqua e fella
Tu m' hai fitto nel cuor mille coltella.

E volgendosi ai baroni:

Col fuoco, su col fuoco al monastero
A seguitarmi, su, non siate lenti,

Venga presto ogni franco cavaliero
Disfaccio perfino ai fondamenti:
Io vi prometto per l'alto Dio vero
Ch'io gli farò gustar gli ultimi stenti.
Sì Baron mia non abbiate spavento
Ardete il monastero e chi v'è drento.

Qui finisce la prima giornata della festa e segue un lungo intermedio dove è una processione fatta con tutta la possibile ricchezza di paramenti.

Nella seconda giornata sono già passati dodici anni; il re di Castiglia vuol far penitenza de' suoi peccati, e fatto venire il vescovo va in camera con lui a confessarsi. Un intermezzo con figure grottesche dimostra lo stato dell' anima del penitente. Il re si è confessato e per avere abbruciata la madre si dispone di andare a Roma per l'assoluzione, per cui manda Sinibaldo innanzi ad annunziare la sua visita all' Imperatore. L'Ambasciatore se ne va ed il re fa provvedere ad Alardo tutte le cose che abbisognano per i *romei*. L'ambasceria giunta a Roma espone il tutto e l' Imperatore concede volentieri ciò che domanda il re di Castiglia. Partiti gli ambasciatori l'Imperatore rivolgendosi ai suoi baroni comanda che sieno preparate feste per

ricevere il gran re di Castiglia e manda il banditore ad annunziarne l' arrivo

> A Roma con assai di sua famiglia
> Chè vuol veder quelle reliquie sante
> Il Papa e l' altre cose tutte quante.

Il bando viene udito da una di quelle vecchie presso le quali sta Uliva e tornando a casa le dice che domani arriverà il re Ruberto di Castiglia. Il re si mette in viaggio. « *Va ora il Re di Castiglia per Roma, e voi in questo mezzo fate apparire nel mare da mezzo in su, quattro donne nude ovvero vestite con tela di color della carne, con trecce sparse, le quali cantino quanto più dolce possino ecc.* » Queste sono le Sirene che addormentano col loro soavissimo canto alcuni uomini e li gettano in mare.

Uliva chiama il suo figliuolo che è divenuto grandicello, e gli fa sapere come oggi debba arrivare *un gran Re di corona* e che quegli è suo padre e vuole che gli si scuopra per figlio. Il fanciullo pieno di gioia dice che lo farà. Il Re di Castiglia arriva e passando dinanzi all' uscio di Uliva, questa lo insegna al fanciullo perchè non sbagli quando

andrà a trovarlo. Infatti lo manda a Roma con un altro fanciullo e giunto dinanzi al padre dice:

Voi siete il ben trovato, padre mio
Siete mio padre e mia madre lo dice.

El Re maravigliandosi dice:

Tu dèi pigliare error, fanciullin mio.

e volgesi all' Imperatore credendo che sia suo padre e dice:

Rispondete signore a quel che dice
Questo fanciullo mansueto e pio,
Se avete un tal figliuol siate felice.

Il re dandogli dei denari lo rimanda a sua madre e il giorno dopo torna a lui. L'imperatore allora si congratula col re di questo suo figliuolo *naturale* che pare sceso dalla Bontà Infinita. Il re credeva fosse figlio dell'imperatore che non ha nemmeno moglie, e sentendo che di già ama quel fanciullo lo rinvia alla madre perchè le dica che egli l' accetta per figliuolo e lo condurrà con se in Castiglia, e intanto manda dietro a lui un servo per vedere dove vada. In questo modo lo

scudiere arriva alla casa dove è Uliva e domanda di chi è quel fanciullo, e le vecchie rispondono di una loro figliuola, ma lo scudiere vedendo la giovane donna dice che esser non può loro figlia e

Se non ch'io so che fu di vita priva
Direi che fusse la regina Uliva

ULIVA *dice a lui :*

Tornerai servitore alla Corona
Di' che doman verrò da sua persona.

Lo scudiere reca la risposta al re.

Segue un intermezzo figurato e con suono quindi Uliva vestendosi riccamente va all'imperatore e se gli scopre per la figlia di cui egli s'era innamorato e che aveva voluta fare uccidere perchè s'era tagliate le mani e narra come queste le fossero rese da Maria Vergine, quindi si volge al re suo marito e quegli trasognato dimanda come è ciò. L'allegrezza è grande in tutti ; l'imperatore fa di nuovo sposare la figlia sua al re, il quale prima *si fa la barba.*

Ora a questo punto l'autore della rappresentazione, che s' è accorto d' essere andato

un po' troppo per le lunghe, dà un curioso avvertimento.— « *E datogli l'anello, sarebbe bene ballare tre o quattro danze, mentre che s' ordina il pasto: e se voi volessi che il fastidio della lunghezza della festa agli ascoltanti passassi, e che gne ne giovassi più che d' altro intermedio, aresti a fare che sentissino di queste nozze con dargli una universal colazione; ma se vi increscessi lo spendere fatela solamente ai recitanti. Ora ordinato il pasto vanno a tavola e mangiano il buono, e in questo tempo si suona e fassi festa....* »

Il re dopo il desinare dice alla moglie ed al suocero la cagione della sua venuta a Roma e gli inganni della madre che cambiò le lettere, e così tutti insieme vanno al papa dal quale il re si confessa, e in questo tempo in un intermezzo si rappresenta il Giudizio Universale, finito il quale il Papa assolve il re di Castiglia, e tornati alla lor sedia i due monarchi, il re chiede licenza all'imperatore di tornarsene al regno: l'imperatore la concede e fa dare alla figlia mezzo il suo tesoro e tutte le gioie dicendole:

> Questa è la dote abbila ricevuta;
> Centomila ducati è la valuta,

e le dà inoltre un corteggio di nobili dame

e baroni. Il re di Castiglia si parte con Uliva e gli altri e giunto nelle sue terre i suoi gli si fanno incontro con grande allegrezza. Il re fa metter bando che a tutte le fanciulle del regno che sono da marito darà la dote, riceverà i pellegrini e farà corte bandita per tutti. Dopo di che l'Angelo viene a dar licenza e la festa è finita.

Nella *Rappresentazione di Stella* è all'incirca lo stesso fatto, e quasi colle circostanze medesime, meno che il movente del dramma è diverso. *Stella* è perseguitata dall' odio della matrigna, che invidiosa della sua bellezza mentre che il re suo marito e padre di Stella, è alla guerra, la vuol fare uccidere. Coloro però a'quali è commesso l'ufficio le tagliano solamente le mani e le portano alla matrigna, lasciando Stella in un bosco. E anche qui ella è trovata e sposata da un figlio di re, partorisce e le avvengono i casi stessi di Uliva: la matrigna cambia anche qui le lettere e Stella è condannata a morte, e così via via con qualche variante abbiamo le stesse circostanze della rappresentazione di Uliva. In questa però mancano gli intermezzi, cosa che farebbe credere *Stella* anteriore.

È chiaro che in tutto ciò quella po'di parte sacra che s'incontra non è la principale, c'è pure il principio morale se vogliamo, ma il vero scopo è divertire il pubblico. Ma non si resta però a questo punto nel quale in certa maniera rimarrebbe sempre giustificato l'epiteto di *Sacra* aggiunto alla Rappresentazione: ma nella *Rosana* si va anche più in là, poichè il soggetto è del tutto profano. Il soggetto è lo stesso che trattò il Boccaccio nel *Filocolo* togliendolo egli stesso dal romanzo francese *Floire e Blanchefleur.* (20)

La Rappresentazione è divisa in due giornate: l'angelo annunzia la prima:

A laude e gloria e sempiterna pace
Di quel signor che regge e fece il tutto
State cheti e 'n silenzio se vi piace
Gustando il bel mister per far buon frutto,
Voi vedrete una vergine verace
Fidandosi in Maria fuggir da lutto:
Di che gran gaudio all'alme vostre arete
Se attenti, e umili in pace poi starete.

Qui c'è da notare che il vero dramma non è la prima parte, ma sta tutto nella seconda giornata. La prima è una specie di lungo prologo, un azione separata. Austero re di

Roma con sua moglie Rosana va a pregare gli Idoli, e il Dio interrogato da lui risponde che stia di buon animo che « il regno suo succederà in erede. » Viene un corriere e reca la notizia che un generale del Re ha soggiogati i regni di Navarra e d'Aragona, per cui si fa festa. Frattanto Rosana si lamenta col marito di non aver figli e perciò dice che fa voto al Dio dei cristiani di esser della sua fede se glie ne concederà uno; anche il Re è contento e mandano un valletto a chiamare un romito. Giunto questo a loro, Rosana racconta il caso suo, ed egli le risponde che Gesù non si prende a prova, ma bisogna amarlo e aver fede in lui. Se così farà non dubita che la sua preghiera non venga esaudita. Dopo breve disputa il romito persuade ambedue e va con loro al tempio degli idoli de'quali il romito ne interroga uno e questo risponde:

Io son di quei che giù cadde dal cielo
Per sentenza di quei che tutto vede,
Or mette agli occhi dei mortali un velo
E ciò ch'io dico ognun l'afferma e crede,
E falso è tutto quel che a lor rivelo
Chè in noi non regna pietà nè merzede,
Ed ò pien di lacciuol nostro governo

Dice Rosana *a Ulimento:*

Andiam dove tu vuoi, ch'io ho provato
Ch'io non ho ben se non ti sono allato.

La regina che si è accorta di questo amore manifesta timori al marito e ambedue determinano di mandare il figlio a studiare in Francia, a Parigi (?):

A imparar balli, giostre e torniamenti.

Ulimento è disposto di andarvi ma con Rosana e opponendosi la madre prende tempo un giorno a rispondere. Ha luogo una scena d'amore tra Ulimento e Rosana addolorati perchè debbono lasciarsi. Rosana battezza il suo amante e questi va al padre pronto ad obbedirlo, raccomanda Rosana ai suoi, prende molto denaro con sè e parte. Rosana l'accompagna sino alla porta e lo conforta a essere obbediente alla volontà di suo padre,

E fa' ragion ch' i' ti sia sempre allato
Però che sempre i' ti terrò nel petto.

Partito il figliuolo, la regina per guarirlo del male d'amore, pensa di far morire Rosana

(una delle solite strane combinazioni del rozzo poeta e perdonabile), ma il re più mite la fa vedere a certi mercatanti a' quali la vende per cento dobli d'oro, ma per far le cose segretamente fissano che la porteranno via quando ella sarà nel giardino, e così fanno. Ma un amico di Ulimento ha visto tutto e ne scrive a lui in Francia. I mercanti conducono Rosana al Soldano il quale la compra e la mette nel suo serraglio. Rosana piange la sua disgrazia, ma poi rassegnata prega Dio per la sua verginità e un angelo le viene a dire che la sua preghiera è stata esaudita e le sue disgrazie stanno per aver fine. Ulimento torna e va all'amico suo dicendo di non voler più vedere il padre. I genitori vanno a lui e cercano di rappaciarlo ma egli s'adira più che mai:

> Ascolta, o padre, e nota quel ch' i' dico
> Poi ch'ai venduta la speranza mia
> I' ti son sempre capital nemico
> Nè mai capiterò dove tu sia.
> Andrò pel mondo misero e mendico
> Solo a cercalla, senza compagnia,
> E vo' partir testè con pene e guai
> Nè mai più senza lei mi rivedrai:

Il padre gli insegna il luogo dove è Rosana

e gli offre il mezzo per riaverla, per cui Ulimento si racqueta e gli chiede perdono delle sue parole. Il re gli dà soldati e denari e gli ricorda certe massime di politica quali erano in voga in Firenze specialmente verso il fine del secolo XV. Per governare ci voglion forza, consiglio e tesoro, ma sopra tutto tesoro,

> Il quale è scala a fare ogni altra impresa
> E torratti da noia e da contesa.

Intanto che si avvicinano a Babilonia, siamo trasportati nell' harem del Soldano, ove le fanciulle racchiuse cercano di tener lieta Rosana che non vuol prender parte ai loro giuochi. Ulimento giunge a un osteria e co'denari riduce l'oste e sua moglie ad assecondarlo nella sua impresa. L'ostessa prende con sè una veste di seta e si fa introdurre nel serraglio sotto colore di venderla e così riesce a far sapere a Rosana come Ulimento si appresti a liberarla. Promettendo onori e denari Ulimento corrompe il custode Alisbec e fuggono con Rosana. Ma i soldati del Soldano gli inseguono e danno loro battaglia e, secondo che era da immaginarsi, i Turchi perdono e gli amanti seguitano il loro cammino

verso casa cantando laudi a Maria. I genitori vanno loro incontro e la madre chiede perdono al figlio; questi l'accorda col patto che ella si faccia cristiana e così tutti, compreso Alisbec, si battezzano. Il re abdica, Ulimento gli succede, dà l'Aragona ad Alisbec, ordina che si faccia festa e la Rappresentazione finisce senza la consueta licenza dell'angelo.

Questa e le due rappresentazioni di *S. Uliva* e *Stella* appartengono all'ultima forma di un tal genere di drammatica, e omai ci aspettiamo che sorga da quella il dramma vero nazionale italiano, passando, s'intende, per altre posteriori evoluzioni a cui la via sembra aperta. Quì non abbiamo più la leggenda « *congelata dal dogma* », che informa di sè la rappresentazione: la religione non ha più parte necessaria, il miracolo è appena accennato non per altro che per seguire una consuetudine che voleva il dramma fosse sacro. Anzi quì v'è qualcosa di più. — « Le » sventure di Uliva, dice il D'Ancona, è inu- » tile forse avvertirlo, non hanno nulla d'isto- » rico, o almeno hanno un fondamento sto- » rico tanto trasfigurato, da essere oramai » non riconoscibile; sono una lenta elabora-

» zione della fantasia popolare, una successiva
» agglomerazione d' elementi romanzeschi,
» venuti a formare un tutto entro la imma-
» ginativa delle plebi. — » (21)

Il popolo inoltre ci pone dinanzi una pittura di questi intrighi di corte, e come nella vita di famiglia, trovava, per così dire, l'argomento alla commedia, nelle regge rinveniva l'elemento della tragedia. Il carattere di *Maddalena,* del *Re superbo* e altri sono tragici e qualcosa di tragico assume Ulimento quantunque non sia il centro di un azione veramente tale che si svolga intorno a lui e i mezzi che adopera sieno volgari. Per cui Ulimento non ha davvero molto d'eroico, ma in lui c'è una passione forte, l'amore ardente verso Rosana. — Stella e Uliva sono due caratteri patetici, due figure delicate e leggermente delineate e pare che intorno ad esse il poeta abbia voluto concentrare tutta la piena degli affetti. Il personaggio della donna perseguitata è posto in evidenza con contrapposti continui. Ora, massimamente nella *Santa Uliva,* è da osservare che, quantunque l'attenzione degli uditori sia divertita da continue svariate scene di tornei, balli, da diversi

paesi e diverse regge ec., pure l'autore non perde mai di vista il soggetto principale, ed Uliva diviene un vero centro di tutte codeste molteplici azioni, che nella loro varietà convengono al medesimo fine, di porre cioè in evidenza l'innocente bontà di quella eroina. D' altra parte poi, mentre c'è già un grado non piccolo di sviluppo drammatico, c'è pure il difetto che Uliva da protagonista diviene alla sua volta non altro che un mezzo per fare una splendida festa.

Ora non ci rimane che esaminare brevemente le cagioni che principalmente impedirono l'intero svolgimento della rappresentazione, e nella *Rinascenza*, troveremo la chiave per sciogliere, o almeno per tentare di sciogliere, questo problema che ha dato luogo a opinioni le più disparate.

VI.

Le cagioni che impedirono al teatro popolare di svolgersi e di prendere in Italia forma nazionale sono varie, ma intimamente connesse fra loro, e se v'ha un punto dove la tradizione letteraria, morale e politica degli italiani vadano d'accordo ne' loro effetti è certamente questo. L'Hillebrand ragiona a lungo su tali cagioni (22) e dottamente, trovandone tre principali. La mancanza di società, la mancanza di centralizzazione dello stato e l'erudizione, ed anch'egli, come noi, non crede alla deficenza di genio drammatico negli italiani. Ecco brevemente riassunto quel che egli dice.

La prima delle condizioni della commedia è la *vita nazionale* poichè essa è il frutto spon-

taneo della vita pubblica che non va confusa colla *libertà* perchè questa può mancare affatto là dove quella esiste, come nella Francia di Luigi XIV. Una vita pubblica eguale a quella de'tempi di Molière esisteva in Inghilterra e in Spagna all'epoca in cui Calderon e Shakespeare dettero al genio comico del loro paese la più alta espressione; essa esisteva ad un più alto grado ancora nell'Atene di Pericle. È adunque la solidarietà tra governo e popolo una seconda condizione essenziale per lo svolgimento del teatro in generale e della commedia in particolare, e quella solidarietà è possibile indipendentemente dalla forma di governo. Con tuttociò, alla produzione drammatica occorrono certi *momenti storici*, chè non tutti sono adatti per lei, e questo fatto si riscontra sempre nel momento in che una nazione esce vittoriosa da una lotta di vita e di morte, della quale è risultato il sentimento nazionale indispensabile ad un grande svolgimento letterario. Così avvenne in Grecia dopo Salamina, in Inghilterra dopo le lotte della Rosa rossa e della Rosa bianca e dopo la distruzione della grande Armata; così nella Spagna riunita in

una sola mano poichè gli ultimi movimenti d'indipendenza provinciale furon vinti, e l'opposizione alla chiesa di Roma abbattuta. Dopo la vittoria di Lepanto, vera crociata in pieno secolo decimosesto, la nazione Spagnola si rafferma, ed allora è che nasce il teatro Spagnuolo inspirato dai due sentimenti nazionali, la gloria guerriera e la religione. La Francia dopo crudeli prove, ma sempre proseguendo l'opera di unificazione di Luigi XI e anche di Filippo il Bello, riesce a costituirsi intera nella persona del suo re e domina l'Europa; sorge il dramma e tre poeti riproducono i sentimenti popolari. Ed anche questo non basta alle nazioni per trovare una espressione drammatica e fa d' uopo la centralizzazione non politica, ma sociale, chè la Grecia e l'Inghilterra senza aver centralizzazione politica produssero un teatro nazionale, perchè avevano l' unità della lingua e la cultura era centralizzata a Atene e a Londra, se non lo erano i poteri politici. Questo adunque insieme col sentimento nazionale è ciò che ha reso possibile il teatro in Danimarca, e la mancanza di ciò è la causa di tale lacuna nelle ricche letterature di due fecondi popoli,

il Tedesco e l'Italiano. L'Italia ha delle buone commedie senza aver la *commedia;* la Germania, si può dire arditamente, (23) non ne ha che una sola: *Minna von Buruchelm,* ma nè Goethe, nè Schiller, nè Kluger nè Lenz nè i poeti romantici di questo secolo e i loro imitatori sono riusciti a creare una commedia nazionale.

— « Noi non possiamo avere una comme-
» dia, diceva *Goethe*, perchè noi non abbiamo
» società. » — Finalmente in Italia un'altra era la causa che impediva il nascimento di un teatro nazionale. Il dramma nato in Italia come presso gli altri popoli nel culto religioso, identificato con esso, poco a poco se ne allontana.

— « Il mistero abbandona la Chiesa per
» svolgersi con più libertà nel refettorio del
» convento; di là passa al cimitero, al por-
» tico della chiesa, infine sulla piazza pub-
» blica. Il monaco prende il posto del prete,
» il laico succede al monaco. La leggenda
» prende il posto della parola biblica: la mo-
» ralità si sostituisce al mistero; ben tosto il
» fatto stesso che si rappresenta divien pro-
» fano, come lo è da lungo tempo lo spirito

" nel quale queste rappresentanze sono con-
" cepite. Di già vi son riprodotti i costumi
" contemporanei, i pregiudizii e l'idee del
" tempo, la medicina e la giustizia, il mo-
" naco e la religiosa, il paesano e il gran
" borghese, il soldato e il mercante, tutto
" passa di già sulla scena al principio del
" XV secolo, e *niente faceva presagire* che la
" rappresentazione non dovesse, come i cori
" bacchici, come i *misteri*, gli *atti sacramen-*
" *tali, i miracoli,* produrre il teatro profano.
" L'inspirazione diviene di più in più pro-
" fana: agli autori pressochè impersonali, come
" tutti i poeti primitivi, eran di già succe-
" duti degli ingegni di un fare tutto personale,
" tali come Feo Belcari e Castellano Castellani
" che di già mettono del loro e del moderno
" nelle recite sacre. Lorenzo il Magnifico,
" Angelo Poliziano, l'Accolti avevano fatto
" più ancora; essi avevan di già dato delle
" rappresentanze che non hanno di sacro che
" la forma e di cui nè il nome nè il soggetto
" si ricongiungon più colla religione. Per
" disgrazia fu in questi momenti che il genio
" spontaneo del dramma fu spento in Italia,
" come il genio politico (24) e nazionale e

» non v'ebbe più che l'arte plastica che offrì
» ancora un asilo all'anime rare avide di
» ideale. L'irruzione dell'antichità fù per il
» teatro ciò che l'invasione francese fu per
» la vita pubblica, ella lo distrusse comple-
» tamente. — »

Ora nell'Italia del secolo decimoquinto ritroviamo la mancanza assoluta di questa vita nazionale e di centralizzazione intellettuale, e nota benissimo l'Hillebrand che anche quella egemonia che Firenze ebbe per qualche tempo sul resto d'Italia, non poteva condurla a quella unità ideale che la Grecia ebbe da Atene, poichè Firenze per via di Lorenzo il Magnifico fu piuttosto il cervello d'Italia, mentre Atene fu il cervello ed il cuore della Grecia. Gli Italiani nella forma classica ritrovarono se stessi, crearono forme letterarie rispondenti ai nuovi bisogni, dettero libertà allo spirito, ma non formarono la nazione. I letterati s' impadronirono delle produzioni popolari, ma le trasformarono secondo il loro modo di sentire e il popolo lasciarono in disparte: questi alla sua volta non s'occupò più di loro perchè non li intendeva e nella *Commedia dell' arte* (25) cercò una nuova via

alle manifestazioni del suo spirito, ed anche in questa trovò gli intoppi che avea trovati nell'altra, e mentre il Molière molto si avvantaggiò della viscomica degli italiani, a questi non riuscì ancora a formare il teatro nazionale di cui possedevano qualche elemento, qualche germe che non aveva propizio terreno a svilupparsi.

VII.

Non è da credere però, che l' invasione classica, per così dire, nella rappresentazione venisse ad un tratto: la vittoria se da un lato era facile per le condizioni stesse del popolo italiano che l' avevan reso atto a cedere, da un altro lato non mancò la resistenza, e chi avrà avuta la pazienza di accompagnarci nel nostro cammino di leggeri se ne sarà accorto. Nello spirito umano, come nelle sue produzioni, tutto ha un graduale svolgimento e nulla avviene ad un tratto o per effetto del caso. Dalle rappresentazioni di *Stella*, *Sant' Uliva* e *Rosana* all' *Orfeo* del Poliziano è immensa la differenza. L' *Orfeo* appartiene ad un altro periodo delle Rappresentazioni, periodo in cui è avvenuta per intero una trasforma-

zione preparata da fatti anteriori, contro i quali già da lungo tempo troviamo la protesta del poeta popolare. La commedia classica colle sue oscenità e i caratteri disonesti che metteva in scena, muove lo sdegno dell' autore della Rappresentazione, che intendendo correggerla per condurla allo scopo di migliorare i costumi dice:

> Non a' giovani amanti, uomini sciocchi
> A meritrici e ingordi parassiti
> Vogliam che parte del dir nostro tocchi.

Nè il poeta popolare trascura, come vedemmo, l' occasione di mettere in ridicolo gli eruditi che parlano in *us* e in *as* per non farsi intendere.

Dagli esempi che abbiam riferiti apparisce chiaro che vi era una lotta fra il popolo e l' erudizione irrompente, resistenza debole se la si considera nella durata e nell' effetto, poichè l' erudizione penetra nelle midolle stesse del popolo e ottiene la vittoria.

Potrei riferire una infinità di versi tolti dalla *Divina Commedia*, (26) e dal *Canzoniere* per dimostrare negli autori delle Rappresentazioni una certa pretensione di non riuscir

rozzi, ma di apparir colti il più che potessero. Codesta pretensione artistica diviene di più in più maggiore, e il poeta cerca mostrare che è un uomo istruito (e spesso lo era realmente) e che sa le notizie artistiche e letterarie del suo tempo ed egli senza alcuno scrupolo sciorina sulla scena le sue cognizioni non badando agli anacronismi.

Inoltre si cercava la raffinatezza artistica. Nella *Santa Margherita*, mentre la fanciulla fattasi cristiana e cacciata di casa dal padre, sta guardando le pecore si asside *e canta questa lauda come si canta: O vaghe montanine e pastorelle*, la famosa e gentile ballata di Franco Sacchetti, raffazzonata poi probabilmente dal Poliziano e a lui attribuita. La lauda che canta S. Margherita si trova nel libro delle Laudi di varii (edizione Bonardo, pag. 52) ed è una imitazione di questa, anzi ne è la parodia spirituale:

O vaghe di Gesù, o verginelle
Ove n' andate si leggiadre e belle?
Ov' è il vostro Gesù, ch' andar solete
Per suo amor cercando vera luce?
Se con salute quel trovar volete
Udite che vi chiama ad alta voce,
Vedetelo confitto in su la croce.

Che ha il cor ferito e esciẹne fiammelle.
— Noi vegnam per trovar Gesù diletto
Che in brieve tempo l' abiamo smarrito;
Per nostro error e colpabil difetto
L' abbiam lassato e s' è da noi partito,
Cercandolo n' andiam per questo sito
Per ritrovarlo miser tapinelle.

Nella *Santa Uliva* ravvisammo manifestamente l' influenza del classicismo per gli intemezzi figurati tolti dalla mitologia. Ed ora mi pare che non debba esser difficile rendersi ragione del come dalla Rappresentazione sacra si passasse all' Orfeo del Poliziano, che ora veniamo ad esaminare, quando si pensi che nella sua stessa poesia narrativa il popolo cominciava già esso stesso ad assuefarsi a' nuovi modi, nè disdegnava i paragoni tolti alla mitologia.

Mercurio annunzia la festa e dice l' argomento del dramma. Mopso vecchio pastore vien cercando un vitellino che ha smarrito e domanda ad Aristeo pastore giovine se l' ha veduto. Aristeo manda Tirsi a cercarlo e prega Mopso a restare per udire i suoi lamenti d' amore, contro i cui lacci Mopso lo consiglia a tenersi in guardia se non vuole che le sue faccende vadano a male. Aristeo lo prega a risparmiare i consigli e a sonar la zampogna

per cantare una canzone. Torna Tirsi che ha trovato il vitellino e dice che ha veduta una donzella gentile e bellissima quanto Venere.

Ma io ho vista una gentil donzella:
Che va cogliendo fiori intorno al monte.
I' non credo che Vener sia più bella
Più dolce in atto e più superba in fronte:
E parla e canta in sì dolce favella,
Che e' fiumi svolgerebbe inverso el fonte;
Di neve e rose ha il volto, e d'or la testa,
Tutta soletta, e sotto bianca vesta.

Udendo ciò Aristeo, malgrado gli avvertimenti di Mopso, va a trovarla e trovatala la insegue. Orfeo intanto canta in metro saffico un inno latino in onore del Cardinal mantuano assistente alla festa, ma il suo canto è interrotto da un pastore che gli viene a dire che la sua Euridice fuggendo l' amante Aristeo fu morsa da un serpe velenoso e morì. Orfeo s'addolora e spera scendendo all'Inferno di vincere col suo canto la morte.

Dunque piangiamo, o sconsolata lira
Chè più non si convien l' usato canto.
Piangiam mentre che il ciel ne' poli aggira
E Filomela ceda al nostro pianto.
O cielo, o terra, o mare, o sorte dira!
Come potrò soffrir mai dolor tanto?

Euridice mia bella, o vita mia
Senza te non convien che in vita stia.
 Andar convienmi alle tartaree porte
E provar se laggiù mercè s' impetra,
Forse che svolgerem la cruda sorte
Co' lacrimosi versi, o dolce cetra;
Forse che diverrà pietosa Morte:
Che già cantando abbiam mosso una pietra,
La cervia e il tigre insieme abbiamo accolti
E tirate le selve e' fiumi svolti. (27)

Orfeo cantando giunge all'inferno (probabilmente rappresentato su un altro palco) e si raccomanda a Cerbero ed alle Furie di por giù la loro ferocia. Plutone vedendo Orfeo che col canto tutto racqueta si meraviglia e Minòs giudice infernale così l'avverte.

 Costui vien contro le legge dei fati,
Che non mandan quaggiù gente non morta:
Forse, o Pluton, che con latenti aguati
Per tòrti il regno qualche inganno porta
Gli altri che similmente sono intrati,
Come costui, la irremeabil porta,
Sempre ci fur con tua vergogna e danno.
Sie cauto, o Pluton: quì cova inganno.

Con parole commoventi l' infelice cantore espone a Plutone il perchè del suo venire e prega gli sia resa la ninfa o gli si dia morte. Proserpina pietosa perchè donna, vedendo che

anche la Morte piange per quello che ha fatto, prega il marito ad acconsentire alla domanda d'Orfeo e Plutone accondiscende col patto che egli non si volti a guardare Euridice finchè non sieno usciti fuori dell' inferno. Orfeo ritorna colla sua cara cantando « *certi versi allegri che sono d' Ovidio, accomodati al proposito:* »

Ite triumphales circum mea tempora lauri!
Vicimus Eurydicen reddita vita mihi est,
Haec est praecipuo victoria digna triumpho
Huc ades, o cura parte triumphe mea!

Ma nel cantare questi versi, vinti dalla gioia e dall' amore si volge sventuratamente alla sposa; il patto è rotto e la bella ninfa non può più seguirlo. Orfeo vuol seguirla, vuol tornare a Plutone, ma una Furia gli vieta di andare oltre:

Più non venire avanti: anzi el piè ferma;
E di te stesso omai teco ti dole,
Vane son tue parole:
Vano el pianto e 'l dolor: tua legge è ferma.

Orfeo sconsolato dice che non vuole più amare alcuna donna perchè è morta colei che ebbe il suo cuore ed esce tutt' ad un tratto in un invettiva contro il sesso femminino:

Quant' è misero l' uom che cangia voglia
Per donna o mai per lei s' allegra o dole:
E qual per lei di libertà si spoglia
O crede a suoi sembianti o sue parole!
Che sempre è più legger che al vento foglia
E mille volte il dì vuole e disvuole,
Segue chi fugge, a chi la vuol s' asconde
E vanne e vien come alla riva l' onde.

Fanno di questo Giove intera fede,
Che dal dolce amoroso nodo avvinto
Si gode in cielo il suo bel Ganimede;
E Febo in terra si godea Iacinto:
A questo santo amore Ercole cede
Che vinse il mondo e dal bell'Ila è vinto
Conforto e' maritati a far divorzio
E ciascun fugga il femminil consorzio.

A questo sproloquio, che, diciamolo pure, non è in nessuna maniera logica legato colla situazione d' animo d' Orfeo, una Baccante sdegnata incita le compagne ad ucciderlo, e poco dopo torna trionfante colla testa di lui nelle mani e narra con viva compiacenza il mal governo che ne hanno fatto.

Oo! oo! morto è lo scellerato!
Evoè Bacco, Bacco io ti ringrazio
Per tutto il bosco l' abiamo stracciato
Tal che ogni sterpo è del suo sangue sazio;
L' abbiamo a membro a membro lacerato
In molti pezi con crudele strazio,

Or vada e biasmi la teda legittima!
Evoè Bacco! accetta questa vittima.

E finisce la favola col famoso brindisi che comincia:

Ognun segua Bacco te
Bacco Bacco oè oè.
Chi vuol bevere, chi vuol bevere
Vegna a bever vegna quì
Voi imbottate come pevere.
Io vo' bever ancor mi.
Gli è del vino ancor per ti
Lassa bever prima a me.
Ognun segua Bacco te, etc. (28)

A questo dramma scritto in pochi giorni, il Poliziano fece alcune mutazioni più di forma che di sostanza. Soppresse il personaggio di Mercurio. Sostituì il nome di Tragedia a quello di favola e divise la composizione in cinque atti. Nel secondo atto Aristeo insegue Euridice che fugge e muore mórsicata dal serpe e una Driade narra il caso alle compagne, che cantano un lamento su lei. Nel terz' atto ai versi in onore del Cardinal Mantuano sono sostituiti due distici di Claudiano e la Driade dà ad Orfeo la trista novella, egli resta attonito dal dolore e un satiro lo compiange.

Del resto tutto è identico alla favola già esaminata e le parole rimangono le stesse quantunque talvolta sia cangiato il metro.

Qual differenza adunque passa fra l' *Orfeo* e le Rappresentazioni? Molta se guardiamo al contenuto, pochissima o nessuna per la forma. Il prologo è in ottave, sia o no Mercurio che lo dica, intreccio non v'è, caratteri nemmeno, la messa in scena è identica a quella delle sacre Rappresentazioni, il contenuto è il puro mito di Orfeo cantato da Virgilio e da Ovidio, e la differenza sta nella magnificenza dell'assetto scenico considerato il luogo e la circostanza perchè tal favola fu composta. Il dramma col Poliziano serba adunque le forme popolari, ma è del tutto divenuto secolare, pure, come bene osserva il Carducci, (29) non dobbiamo esagerare fino al punto di credere che l' *Orfeo* sia il dramma propriamente detto. Anzi io credo che se noi lo confrontiamo con alcuna delle Rappresentazioni più belle, troveremo che se per finezza di gusto tutte certamente le supera, resta per altre parti inferiore a quelle. Nelle Rappresentazioni abbiamo avuto luogo di vedere talvolta un certo movimento drammatico, un conflitto di sen-

timenti e di passioni, qualche carattere molto bene delineato. Rosana, Stella, Uliva ci vengono presentate come tre donne delicatamente appassionate, non hanno contrasti forti che le spingano a muoversi, per cui non sono veri caratteri perchè del tutto passive, non fine ma mezzo per lo sviluppo della parte scenica, pure possono divenir tali da destar di per sè stesse l'interesse. Nella *Maddalena* abbiamo questo contrasto di passioni e dall'esame fattone non esitammo ad affermare che quello non solo era un carattere, ma che il poeta popolare ce l'aveva saputo ritrarre in tutte le sue parti e darcelo intero. Se io guardo invece all'*Orfeo* trovo poco o nulla di tutto questo; l'affetto immenso di Orfeo per Euridice appena si comprende, di lei sappiamo che è bella e non altro. Alcuni al contrario ci han trovati di grandi caratteri che poi dovevano essere svolti da Shakespeare, quale il satiro Mnesillo, che ammirando dapprima l'ingegno, lo rinnega poi perchè non lo può seguitare nelle sue creazioni. A me pare invece che quel personaggio mezz' uomo e mezzo bestia il quale vien lì ad un tratto a dir due parole su i casi di Orfeo, abbia ben

poca vita, nè so ammirare gli ultimi detti disperati dell'infelice amante, perchè il passaggio dal tenero amore per una donna all'odio verso tutto il sesso femminile è troppo subitaneo ed espresso senz'arte. Orfeo è amato da Euridice che muore appunto per restargli fedele ed ei fa un invettiva contro la instabilità del cuore della donna, per cui il pubblico non può che trovar giusta la pena inflittagli dalle Baccanti e applaudire allo strazio che fanno di lui.

L'*Orfeo* è un mosaico, che per la finezza del lavoro piacque immensamente e fu levato a cielo dai letterati del tempo, ma come lavoro drammatico, mentre resta nelle cerchia ristrette della Rappresentazione, non poteva dare a questa un nuovo indirizzo nè condurla allo svolgimento necessario perchè producesse il dramma. L'*Orfeo* è il dramma dell'erudizione, il Poliziano è il poeta quale ce lo poteva dare la Rinascenza, come ben nota il De Sanctis, per lui la Rappresentazione uscì dalle mani del popolo, ma per morire. Gli imitatori non mancarono, e le forme popolari furono del tutto abbandonate: l'erudizione trionfò ed avemmo la *Commedia clas-*

sica: l'originalità venne a mancare, e la vena drammatica restò come cristallizzata in quelle forme morte. Fu questo un colpo terribile e se il dramma sacro continuò ne' secoli susseguenti fino al nostro, in cui s' è cangiato in *Oratorio* (dramma sacro musicato), non fu più che un mero esercizio letterario nel quale il popolo non prese parte alcuna.

A questo punto vengon gli oppositori a dimandarci: Se ciò avvenne in Italia, come mai non si verificò nelle altre nazioni? — Prima di tutto risponderemo che nelle altre nazioni non fu giammai costante dominatrice la tradizione classica come in Italia, dove non fu perduta mai affatto un momento di vista. Ed anche nel Medio Evo ebbe tal forza che anche la letteratura popolare e più originale non andò esente dalla sua influenza. L'inferno della leggenda cristiana se è nella sostanza diverso dal virgiliano, nella forma è lo stesso: Cerbero, l' Acheronte, lo Stige, le Furie vi rimangono ancora ed ha sempre la medesima configurazione e la stessa posizione al centro della terra. Ed in Italia non poteva avvenire diversamente: quelle non eran tradizioni importate dalla conquista come

nelle altre nazioni alle quali fu poi più facile il dimenticarle, ma qui nate e cresciute anche in avvenire le si riguardarono non come sogni di poeti, ma come cose reali di un tempo che fu e tornarono in vita per altre vie e sotto altre vesti. Le visioni e le leggende si cangiarono poi in Rappresentazioni ed anche qui rimasero pure le vestigia di quella tradizione classica che dapprima rimasta come soffocata dal principio cristiano, non aspettava altro che il tempo propizio per farsi fuori di nuovo, finchè riebbe intera la vittoria. In Inghilterra come in Francia e nella Spagna, tradizione classica non fu mai, ci fu ben è vero la cultura greco-latina, ma se fu imitata non fu studiata coll' ardore degli italiani, ed era naturale: per cui essa trovandosi a contatto del teatro nazionale non poteva riuscire a trasformarlo: essendo essa quasi una merce d' importazione, l' erudizione non penetrò mai l' anima del popolo, e se ciò non avvenne per quelli che avevan comune con noi l' origine, tanto meno poteva avvenire nei popoli di stirpe diversa. Quando la cultura italiana nella Rinascenza si sparse dovunque, quelle forme letterarie portate in

Inghilterra, in Francia, in Germania non cangiarono il carattere della nazione, ma al contrario dovettero esse accomodarsi a quello, e così contribuirono allo sviluppo delle forme originali e al nuovo cammino del pensiero. In questo senso ha ragione il Trezza quando dice che l'antecedente del dramma moderno deve cercarsi nella Rinascenza, e questo parlando di Shakespeare è vero. La Rinascenza italiana (per così dire) in Inghilterra non si sovrappose alla coscienza nazionale, alla creazione popolare, non la potè assimilare a sè e il suo ufficio si ridusse ad allargare in più vasto orizzonte le idee; essa non creò forme nuove perchè trovò le popolari già sviluppate e Shakespeare potè trovare il dramma moderno direi quasi senz'altro sforzo di quello del genio, che sa scuoprire una nuova via. Se l'Inghilterra si fosse trovata nelle medesime condizioni letterarie dell'Italia, malgrado la sua unità e centralizzazione del suo governo non avrebbe forse avuto ancora, come non l'ebbe Roma, teatro nazionale. La cultura classica invece passata in Inghilterra trovò condizioni letterarie tutte affatto diverse da lei, e non potè imporsi al genio: solamente

potè dare una mano al poeta, e non fu poco certamente, a riunire in una sola tutte le energie creatrici del popolo e dar loro la forma che egli voleva e che corrispondesse al genio di tutta la nazione. Per cui Shakespeare più che poeta del Risorgimento da mettersi accanto a Dante, mi sembra appartenere ad un periodo di spontaneità al modo stesso dei poemi omerici, ne' quali è riunito in un tutto organico il lavoro impersonale e fecondo di un popolo, che non ha ancora trovata l'ultima e artistica espressione dei suoi sentimenti. E che il gran lavoro del sommo poeta inglese fosse preparato dal popolo egli ce ne offre le prove ne' suoi stessi drammi. Egli scolpisce dei caratteri, il resto è accessorio per lui, ed è quindi inutile il fermarsi a sorridere dei continui anacronismi e a ricercare le non mai abbastanza famose unità, alle quali Aristotile non pensò mai e che pure hanno da lui il nome. La forma esterna non è ciò che preoccupa il poeta e la prende tal quale dal popolo perchè la trova comoda a' suoi fini, quello che importa sono i caratteri, e quì stà il suo genio creatore. Egli aduna le fronde sparse che trova sul suo cammino e crea gli

individui che nei loro varii movimenti si determinano e divengono *tipi* rimuovendo da loro quella nebbia in che avevagli trovati ravvolti nelle produzioni popolari. E così è riuscito a raggiungere il più alto ideale in modo che il suo dramma è di tutti i tempi e di tutti i luoghi, è insomma il dramma moderno, e *Amleto* ci scuote le fibre come se fosse la nostra vita quella che in lui vediamo rappresentata. — Molière, Lope de Vega, Calderon fecero meno assai, ma riuscirono a dare un teatro alla Francia e alla Spagna.

A tutto questo si aggiunga che in Italia le Rappresentazioni sacre cominciarono assai più tardi che presso gli altri popoli, per cui dovendo esser più lento il loro svolgimento non ebbero tempo a compierlo. Ma gli oppositori insistono: Perchè l'erudizione che riuscì a spengere il dramma in Italia, non potè fare altrettanto poi della lingua italiana? — L'obbiezione potrebbe a prima vista sembrar gravissima, ma è più speciosa che altro. Le lingue non nascono e muoiono ad un tratto, il loro organismo è molto diverso di quello delle letterature; una letteratura intera può morire e resta ancora la lingua

che si manifesta in altre nuove forme. L'Austria non riuscì a spengere la lingua italiana nel Veneto, e oggi ci mosse a riso il sentire come la Russia siasi posta all'opera di cancellare dal mondo la lingua della Polonia: la lingua non muore che col popolo che la parla. Oltre di ciò è da notare che anche nella Rinascenza il volgare non fu del tutto abbandonato; anzi a Firenze nel seno stesso dell'Accademia Platonica, c'erano Lorenzo de'Medici, il Pulci, il Poliziano che scrivevano in volgare. La lingua italiana subì una trasformazione nelle mani degli eruditi, ma il latino non riuscì a spengerla come il greco non spense la lingua de' Romani, ma le dette invece una nuova forma accomodata al nuovo ordine del pensiero. Gli eruditi stessi che quando scrivevano non lo facevano che in latino, nelle relazioni familiari eran costretti a servirsi del volgare, osservazione questa che può sembrar puerile, ma che è di gran peso per distrugger l'obiezione che ci può esser mossa. Una lingua parlata da un popolo intero potrà modificarsi, non morire finchè vive quel popolo.

Però non è da credere che il popolo non

avesse più il suo dramma, e direi anzi che anch' egli volle diventare erudito tornando ai *mimi* ed alle *farse* dell' Atellana di Roma. È provato oramai che i mimi continuarono per tutto il Medio Evo; cacciati dalle Rappresentazioni formarono un genere a parte e dettero origine alla commedia colle maschere, alla *commedia dell' arte.* Sicchè non una ma due, come osserva giustamente il De Amicis, (30) eran le forme proprie e originali d' arte drammatica che aveva il popolo e l' ultima di queste forme deriva direttamente dall' Atellana latina. E la commedia dell' arte ebbe la sorte medesima delle Rappresentazioni, ma più fortunata continuò fino a Goldoni a divertire il popolo delle città e a riscuotere lo sprezzo dei letterati. La Rappresentazione anch' essa si trascinò monca e intristita nelle campagne finchè si trasformò in Toscana nei *Bruscelli* e nei *Maggi.* Ma anche questi, che dell' antica rappresentazione hanno perduta l' effigie e il carattere, perchè più si dilettano di soggetti profani tratti da libri più in voga presso il nostro popolo quali i *Reali di Francia, Guerrino* ecc„ sono, si può dire, nati morti, perchè non v' è oggi borgo o villaggio che non

abbia il suo teatro dal quale son bandite siffatte produzioni.

Per conchiudere il lavoro e per mostrare una volta di più come dalle Rappresentazioni si fosse potuto svolgere il teatro nazionale italiano, quale non ci poteva dare l' *Orfeo*, ho creduto opportuno serbare ad ora l' esame della *Esaltazione della croce*, di Giovan Maria Cecchi, pubblicata da suo figlio nel 1589 in Firenze. Forse da lui vi fu aggiunto il prologo ove un attore annunzia la *Rappresentazione*, che fu eseguita per gli sponsali del Serenissimo Ferdinando I de' Medici Granduca di Toscana. Si tratta di

> una azion nobile e pia
> Seguita sotto Onorio primo, sommo
> Pontefice romano, allor che il grande
> Imperador Eraclio vinse Cosdroa
> Superbo re de' Persi e ritornò
> La croce del Signore in Gerosolima.

La scena è Gerusalemme e cittadini di quella si debbono credere i personaggi,

> Se ben vi parleran fiorentin tutti.
> *Imita l' autor Terenzio e Plauto*
> Che le commedie figurate in Grecia
> Composer nella più florida lingua
> Che allor vivea siccome oggi è la nostra.

Malgrado questa protesta nelle rappresentazioni del Cecchi c'è qualcosa di più originale che in certe altre produzioni drammatiche. Esse sono divise regolarmente in atti, l'ottava tradizionale è sostituita dal verso sciolto che fa le veci dei metri de' comici latini, per cui il dialogo che non è più obbligato dalle rime prende un fare più disinvolto quantunque il verso lasci molto da desiderare per la sua struttura. La lingua usata dal Cecchi è la fiorentina pura, cosa che rende difficili a intendere molti dei suoi sali anche a noi toscani, ed anche in ciò il Cecchi imitò Plauto adoprando il linguaggio del volgo. Ma i caratteri, per la maggior parte sono invenzione di lui e poco hanno che fare con i modelli latini. Uno di questi è il vecchio avaro Grisogono che al modo con che è descritto, nota il D' Ancona, dovette esser tolto dal vero. La satira spesso è mordace e quantunque fosse recitata dinanzi a principi non si risparmia la Corte:

> .... il ver partorisce odio, come amici
> L' adulazion che delle corti è proprio
> Vizio, e ben spesso rovina de' principi.

I corrotti costumi vengono flagellati continuamente:

> .... oggidì la fede
> È un pegno sul qual non presta il Presto
> S'ella non fosse già d'argento e d'oro,

e i governanti che altra cura non hanno fuori del loro interesse:

> E si dice
> Che questi che son sopra il comandare
> Se ne fanno un gran caso se crepassimo.
> Perchè la carne di noi altri poveri
> Val manco che non val quella dell'asino.

I contadini conservano sempre il carattere stesso che ebbero nelle Rappresentazioni:

> Si si questa è una regola ingenita
> Che i cittadin ci rubin colla penna
> E noi lor collo staio e col balire,

ma pur tuttavia ciò non basta al contadino per farsi ricco perchè il governo colle tasse prende tutto:

> E che ogni cosa poi vi porti l'estimo
> O il rettore del popolo, o 'l dimonio. (a)

(a) Forse è gioco di parola per *demanio*.

Lo spirito religioso però non è molto grande nei personaggi del dramma, e tutti si lamentano perchè l'imperatore Eraclio ha posto un editto per continuare la guerra a Cosroe re di Persia, che offende la legge di Cristo. A' contadini stessi piace poco morire per la fede e di andaré.

In Persica a crepar pe'marraiuoli,

ed un giovinetto sconsiglia il suo amico di andare alla guerra che è giusta e santa per racquistare la Croce, ma non bisogna troppo fidarsi nelle speranze di vittoria. Il difetto di questa Rappresentazione è quello di avere un azione doppia, e di queste due che si svolgono parallelamente la parte che dovrebbe esser la principale, come quella che è annunziata dal prologo come soggetto, è tanto secondaria che si perde di vista, quantunque l'autore poi si sforzi di riconnettervi in qualche modo l'altra che è la parte comica. Questa ha il suo pieno sviluppo e ci presenta un intreccio semplice, ma condotto con maestria. Si tratta di un vecchio avaro, Grisogono, che ha due figli, Leandro che crede morto in guerra ed Erasto segretamente ammogliato con una

povera. Il padre vuol maritarlo ad una figlia dell'amico Gostanzo per non esser costretto più a mantenerlo. Erasto per levare di sotto a suo padre de'quattrini s'accorda con molti, e si fa mettere in prigione per debiti contratti in una somma non piccola di denaro; questo forma l'intreccio, che, se vogliamo, non è originale e lo troviamo ne'latini e nelle commedie imitate da quelli, ma la maniera di condurlo è nuova e fina. Il dialogo è condotto con molta spigliatezza e vivacità, e in pochi tocchi i personaggi sono interamente dipinti. Il carattere dell'avaro è posto in rilievo con contrasti bene immaginati e bene accozzati, tipi plebei e volgari che tutti insieme cospirano contro il vecchio Grisogono. Erasto finge d'esser lasciato in libertà sulla parola e prega il padre a farsi mediatore nella faccenda, ma questi ribatte i suoi discorsi con argomenti di nuovo genere quali può trovare uno spilorcio della sua fatta, e l'unico consiglio che sa dare al figlio è quello di fuggire. Così al sopraintendente delle carceri dice che non vuol pagare e che il figlio uscirà di prigione senza spendere un quattrino, perchè non ci sono testimoni che pro-

vino il suo debito. Nella scena quarta del second'atto Pallottola ragazzo, servo di Grisogono, fa la caricatura del suo padrone. Egli dice che tiene lui ed una serva perchè gli ereditò da un fratello insieme colla casa, nè può venderli perchè così vuole il testamento, però gli tiene come bestie e poi:

La prima
Cosa che fa, per rispetto degli occhi
Deboli è non accender lume mai.

SEMEI
E come fate?

PALL.
Serveci la luna.

SEM.
E quando la non luce?

PALL.
Oh qui è l'industria;
Noi ci serviamo il verno di un pochetto
Di lume, che ci vien d'uno spiraglio
Di casa di un vicin nostro, che sta
Ogni sera per fino alle sett'ore
A cucir (perchè gli è sarto): la state
Egli empie un fiasco grande e senza vesta
Di lucciole, e l'appicca al palco a mezza
Aria così, e secondo che vanno
Dimostrandoci il cul scoperto, si
Vede lume, che sendo tante insieme
Sempre qualcuna fa l'uffizio.

E quando le lucciole non ci sono:

Ha trovato non so che legno fracido
Che fa a gran caldi l'effetto medesimo.

E altri sali arguti e anche indecenti compiono la caricatura. Erasto è in prigione e Grisogono si cruccia perchè il signor Gostanzo sapendo ciò non vuol più conchiudere il matrimonio, e il vecchio vuole andare a dolersi ai superiori lamentandosi dei tempi malvagi pieni di

ladri
Che dan la roba a'figliuol di famiglia.

E se la piglia anche col governo e coll' imperatore perchè oltre a tanti mali gli mette i soldati ad alloggiare in casa:

Se vuol crescer lo stato e far le guerre
Faccia col suo e del suo.

L'imperatore vince la guerra, Cosroe muore, e i prigionieri di lui, fra i quali è il patriarca di Gerusalemme, sono liberati. Un nunzio porta la nuova e la città si prepara a festeggiare l'imperatore, e i cerimonieri fanno conto sul palazzo di Grisogono. La congiura continua contro il vecchio avaro, e Dorcade gentiluomo amico d'Erasto e suo finto creditore fa arre-

stare Ragnino come mallevadore di lui. Grisogono costretto sborsa i denari, ma il figlio liberato non vuol prender moglie, per cui il vecchio si dispera vedendosi fallire le speranze di rimpannucciarsi colla dote che gli avrebbe recata. Grisogono fa conto di starsene in villa dove con poco può campare: riesce poi a scoprire il segreto matrimonio d' Erasto e va in furia: Osiri altro amico d' Erasto cerca calmarlo dicendogli che Leandro è tornato di Persia con molto oro e lo consiglia a fare in modo che Gostanzo dia a lui la sua figliuola, e la cosa riesce appunto così. Il figlio Leandro è accolto con gioia dal padre perchè reca molte ricchezze, e oltre di ciò una ricca dote per la moglie di Erasto. Intanto tornano i vincitori e vogliono riportare la Croce sul Calvario. Ma essendo Eraclio vestito da imperatore la porta gli si chiude in faccia, e scende un angelo a dire che la Croce vuolsi riportare umilmente vestiti come Cristo, e così fanno. Conseguenza di tal miracolo è la subitanea e poco drammatica conversione del vecchio avaro: innesto infelice delle due azioni.

L'esame di questa rappresentazione dà luogo

a due osservazioni che confermano ciò che abbiamo detto fin qui. Cioè a dire, che agli italiani non mancava il genio del dramma, e che l'imitazione classica ne impedì lo svolgimento. Nel secolo decimosesto la rappresentazione era morta, il popolo era tornato ai buffoni e alle maschere della commedia dell'arte, i dotti dalla traduzione delle commedie di Plauto e di Terenzio rappresentate nelle Corti dei Principi italiani, eran già passati a comporre commedie volgari, che prendendo gli argomenti dal mondo vivente, tutto racchiudevano nella forma classica, ed avemmo nella *Mandragora* del Macchiavelli l'esempio più bello di ciò. La *Mandragora* malgrado le arcadiche e omai viete censure dell'anime pie, riman sempre la più bella commedia del teatro italiano, perchè inspirandosi alla vita reale è un fedele ritratto dei tempi. Ciò che le impedì di divenir commedia nazionale, fu la forma classica nella quale rimase rinchiusa come in un cerchio di ferro. — Così Giovan Maria Cecchi riesce in parte a dare la commedia, ma chi non s'avvede che egli tien dinanzi i modelli antichi? È vero che il carattere dell'avaro è

sua invenzione, ma appresso ti dà la ripetizione del *miles gloriosus* e lo *schiavo* che se non è il *captivus* di Plauto, ne è un lontano riflesso. Vediamo infine che se da un lato il Cecchi si sforza di riuscir nuovo e originale, da un altro lato sa quali sono le *convenienze* da rispettarsi, e non osa abbatterle: fa di suo e protesta che seguirà Plauto e Terenzio, e se talvolta pare che si dimentichi delle promesse, torna a dovere con una parola, una frase e anche con versi interi di comici latini. Così adempie al dovere che gli viene imposto, riesce nuovo in molto, cerca di far risaltare la parte comica, ma la commedia non può liberarsi dagli elementi eterogenei che l'avviluppano e le impediscono di formarsi in un organismo vigoroso e produttivo. Il classicismo adunque uccise la Rappresentazione; l'ideale pagano dell'erudizione non poteva rivivere perchè non è dato ai morti risorgere, non poteva essere inteso perchè troppo lontano, ma la fede cristiana omai non più sentita era priva d'ogni sorta d'inspirazione.

VIII.

Giunto a questo punto il lettore ci domanderà: Che cosa è dunque questa Rinascenza italiana che ha avuta tanta influenza sul carattere della nazione? — La risposta che in brevi parole cercheremo di dare, sarà la chiusa del lavoro.

Questa età del Rinascimento, dice Giosuè Carducci, « presenta così negli avvenimenti » storici come in quelli della cultura e degli » spiriti due periodi nettamente distinti; il » primo nella storia politica, è dello scisma e » dei condottieri, nella letteratura è del dis- » sidio fra l'italiano e il latino e della poesia » popolare, il secondo, nella storia politica » è della confederazione ordinata e dell'equi-

» librio, nella letteratura è il rinascimento
» della vita italiana nella forma classica. (31)»

Il primo fatto che ci si presenta nella storia italiana del secolo decimoquinto è il cadere della libertà. I tiranni sorgono dovunque e in luogo delle infinite repubbliche troviamo i piccoli principati, che quasi al tempo stesso si affermano in tutta Italia, e ben poca cosa è la resistenza che incontrano. Bene spesso sono i raggiri politici che conducono al trono, raramente le armi. È vero che quà e là gli spiriti repubblicani sembrano risvegliarsi, il pugnale si affila, scoppiano le congiure e nelle chiese si uccidono i tiranni; (32) ma il popolo resta indifferente e perseguita gli Olgiati, i Lumpugnani e i Pazzi e fa causa comune coi tiranni. Il ferro di Bruto non fece che affrettare l'impero di Ottaviano: l'Olgiati perdè la vita e dette nuova forza alla tirannide in Milano: i Pazzi spianarono la via ai Medici. E que' congiurati che per prendere animo ad uccidere il principe si percotevano co' ferri, e s'inspiravano alle parole di Livio e Tacito e si paragonavano a Bruto pregando che il suo spirito si trasfondesse in loro, non vedevano intorno a sè che anti-

che reminiscenze di nu mondo che fu e che non poteva risorgere e di Bruto non avevano che l'anima generosa e l'impreveggenza. Gli italiani classici anche in politica non facevano che raffermare il principato. Come la caduta della Repubblica Romana per le mani di Cesare e della democrazia, preparò colla grande federazione dei municipii le libertà comunali del Medio Evo, così il cadere di qneste nel secolo XV fu un progresso necessario dello spirito umano, il primo passo sulla via della moderna libertà.

La Rinascenza ha per noi qualcosa di misterioso: e pure quando ci fermiamo a studiarla più da vicino vediamo come ciò che appare una continua contradizione, non è tale in realtà. Per chi è costumato a dire che alla più grande cultura letteraria corrisponde nelle nazioni il più florido stato civile può sembrare questo un paradosso. Ma per noi che negli avvenimenti della storia vogliamo trovare qualcosa di più della parte materiale e crediamo che tutto avvenga conseguentemente a leggi immutabili, eterne che hanno la vita de' fatti stessi, per noi che nelle lettere troviamo lo svolgimento del pensiero, in quella decadenza morale e civile degli ita-

liani vediamo in gran parte le conseguenze dell'erudizione.

Al cominciare del secolo XV vediamo una nazione che dopo creata una lingua e averla condotta ad un alto grado di perfezione artistica, disprezza quella lingua medesima che fu sua gloria, ed esce fuori un vero diluvio di opere latine, che per la massima parte non hanno una propria originalità. Ma un problema sorge per lo storico della Letteratura, quando credendo veder morire la lingua italiana, assiste invece al nascere di una nuova e non meno spendida letteratura nel secolo XVI. — Nel Medio Evo vediamo quà e là qualche spirito potente levare come la face della rivolta in mezzo a quella notte di pregiudizii e superstizioni dinanzi a cui dovevan tacere i più puri sentimenti dell'anima. Ma quello non era che un lamento solitario di un mondo che diveniva decrepito, ma che ancora esisteva. Poco a poco il pensiero si sveglia e la voce della coscienza umana si ripercuote dovunque, e dalla cella del cenobita, ove prima quasi paurosa si tenne rinchiusa, si sparse pel mondo ad annunziare la lieta novella. La ragione avea vinto, la

carne avea sottomesso lo spirito, o meglio, gli s'era fatta partecipe nel trionfo. Con Dante il Medio Evo finisce, ma qualcosa ancora rimane, col Petrarca e col Boccaccio non è più che una lontana reminiscenza, nel Rinascimento è morto affatto.

Da un altro lato abbiamo decadenza morale e civile e tutta vien poi a tradursi in una grande e tale debolezza della nazione che questo popolo che comunica la sua cultura all'Europa, non sa resistere agli invasori francesi, e Carlo VIII fa tranquillamente il viaggio *cavalleresco* in Italia. A spiegare il fenomeno nè metafisici nè gli architetti di sistemi a priori furon bastanti.

All'uomo della Rinascenza non potevan bastare le forme-medioevali. Alla miriade di repubbliche divise tra loro e divise in sè stesse in tante piccole associazioni, consorterie, in tanti piccoli stati insomma dentro lo stato, alle repubbliche sopra le quali stava l'autorità del Papa e dell'Imperatore si voleva sostituire un governo centrale, forte: è questo l'ideale dell'*unità* che mancò assolutamente al Medio Evo, nel quale la consorteria era il vero stato dinanzi al quale nulla appariva

l' individuo. L'impero non ha più potenza in Italia, la chiesa è uno stato politico come gli altri e il Comune cade perchè trovandosi indipendente dal Papa e dall' Imperatore e cercando nel suo ingrandimento la sua forza vi trova invece la sua rovina. Da ciò avviene che l' individuo liberato dai vincoli che lo tenevano strettamente legato alla sua consorteria, acquistando coscienza di sè, si trova, per così dire, ad un tratto in un nuovo mondo, in una condizione immorale, senza fede, senza patria, senza vincoli di sorta coll' umanità, e i costumi si corrompono a misura che va crescendo questa nuova condizione di cose.

L' erudizione acquistava importanza tale che entrò fino nelle relazioni di stato: Cosimo I fe' pace col re di Napoli inviandogli un *Tito Livio*, Lorenzo Valla che aveva arditamente combattuto il potere temporale de' papi fu chiamato segretario da Niccolò V, che dovette la sua elezione al pontificato ad una sua orazione in latino. La cultura classica infiltrò fino nella Corte Romana che di tutt'altro aveva cura che della religione. La chiesa caduta così in anarchia ha bisogno d' esser ricostituita in uno stato temporale dappoichè la

fede mancata le aveva tolto ogni prestigio spirituale, e con Martino V incominciava quella serie di papi che simili in tutto agli altri tiranni d'Italia, non avevano altra mira che questa giovandosi di tutte le arti lecite o no. E lo scopo che s'eran prefisso faceva sì, come notò il Machiavelli, (33) che impedivano all'Italia di essere occupata da un solo signore, mentre non avevano forze bastevoli a rendersela soggetta, fatto questo che era cagione di tutti i mali d'Italia la quale pure aveva « con la chiesa e con i preti questo » primo obbligo d'esser diventata senza reli- » gione. » Da ciò il *nepotismo,* tremendo principio di atroci sozzure, che i veri cattolici rimpiangono come un male e che i papi adottarono per politica necessità. Eugenio IV col sanguinario cardinal Vitelleschi (34) continuò l'opera del predecessore e distrusse i signorotti romani e spense ogni alito di vita popolare. Niccolò V e Pio II furono papi eruditi, s'occuparono di monumenti, tennero corte di letterati, che Paolo II cacciò poi da Roma. Con Sisto IV, Innocenzio VIII e il Borgia l'erudizione scompare dalla città eterna dove non era nata spontaneamente, e invece vi

troviamo scandali e oscenità inaudite; (35) i nipoti e i figli dei papi pubblicamente riconosciuti da questi, i delitti crescenti si scontavano per danari: se così era la chiesa come doveva essere il popolo? — E per tutta Italia era lo stesso fatto, e gli eruditi non venivano ultimi in simili infamie. Il Filelfo dopo aver lodato il Visconti scrive la Sforziade e per denari promette l'immortalità. È vero però che di quando in quando l'umana dignità quà e là si risentiva e alla corte di Napoli vivevan protetti contro la persecuzione pontificia il Pontano e il Panormita e gli altri che formarono l'accademia Napolitana, che professò poi principii avversi alla fede cattolica.

Ma il vero centro di questo grande movimento intellettuale era Firenze, nella quale si può dire che al tempo stesso che la libertà politica rovinava, sorgeva la libertà del pensiero. Quì la lotta delle passioni è più forte, e una stupenda pittura ce ne offre il Villari nella sua storia di Girolamo Savonarola. Quivi è un momento in cui il fatidico frate di S. Marco invade tutti del suo spirito religioso: per lui accantò alla gaia canzone d'amore, all'osceno canto del

carnevale, s' intuonava la laude sacra. Presso al carro che rappresentava Bacco e Arianna seguiva un altro, parato a nero e dipinto a ossa e teschi umani, tirato da cavalli magri pur essi coperti di nero drappo, e sopra, un coro di morti che cantava un inno lugubre e che in quella circostanza doveva essere terribile davvero:

Dolor, pianto penitenza
Ci tormenta tuttavia
Questa morta compagnia
Va gridando penitenza.

Fummo già come voi siete
Voi sarete come noi,
Morti siam come vedete
Così morti vedrem voi
E di là non giova poi
Dopo il mal far penitenza.

Ancor noi per carnevale
Nostro amor givam cantando
E così di male in male
Venivam moltiplicando
Hor pel mondo andiam gridando
Penitenza, penitenza.
....
....

Questo era il canto dei seguaci del Frate, e anche a noi farebbe credere ad un ritorno

alla fede medio evale se non si avesse il contrapposto e ove non si pensasse che spesso la Laude sacra e il Canto Carnescialesco uscivano da una mano stessa.

Colla venuta de' Greci in Firenze al Concilio di Eugenio IV per la conciliazione della Chiesa orientale, più che la fede si avvantaggiò la erudizione, e la cultura classica giunse al massimo splendore. Notissime sono le infiammate dispute nel Concilio trasformato in Accademia letteraria, *succursale*, si direbbe oggi, dell'Accademia Platonica. La religione era divenuta secondo i dotti un sollazzo da volgo, essi ne volevano una intellettuale che era più astratta dell'altra quando cercavano di definirla.

Anche Firenze, la più democratica delle repubbliche, aveva nelle mani di Lorenzo de' Medici, continuatore dell' accorta politica di Salvestro, perduta la sua coscienza politica e morale. L'importanza che ha Lorenzo il Magnifico nella storia Letteraria è grandissima. Alcuni vogliono che egli si servisse delle Lettere per il fine politico, altri lo negano. Io senza entrare nella questione do ragione agli uni e agli altri. La *Nencia* e le *Selve*

non hanno certo nessun fine nascosto, non è il politico che ivi si manifesta, è l'uomo che canta per cacciar via i tristi pensieri: ivi si canta l'amore, non l'amore mistico del medio evo, non l'ebbrezza sublime dell' anima di Dante che imparadisa la donna che adora, in Lorenzo è il senso che vince e domina, come già dominava nelle poesie popolari del secolo decimoterzo. Egli ha raffinato coll' arte l'espressione di quel senso che più rozzamente vediamo rappresentato ne' contrasti di Ciullo d'Alcamo e degli altri, e te l'ha rivestito come di un velo ideale, ma trasparente sotto il quale tu puoi scorgere una ad una le forme della donna che egli canta, che nelle sue mani è divenuta più bella, più procace, e come la Venere di Prassitele t'infonde nell' anima un sentimento nuovo che ti divora le viscere. Lorenzo aveva gusto finissimo e ingegno versatile e tale si rivela nelle sue poesie. Egli dalle cure di Stato passava all' Accademia platonica a disputare di filosofia col Ficino, e colle mani ancora lorde di sangue s'intratteneva sulla virtù e sulla immortalità dell'anima: « e di là usciva e mescolandosi colla » gioventù di perduti costumi, cantava i suoi

» *canti carnescialeschi*, abbandonavasi al vino
» ed alle donne, ritornava a casa ed alla sua
» tavola, insieme col Pulci e col Poliziano,
» recitavano versi, discorrevano di poesia; ed
» in tutte queste occupazioni egli vi si re-
» cava tanto intero, che ciascuna di esse pa-
» reva l'unica della sua vita. (36) »

Fondatore di uno *stato nuovo*, come allora si chiamava, la sua potenza egli la cercava tutta nel popolo e una mente come la sua dovette accorgersi che nelle sue mani anche le lettere potevano divenire strumento di governo, per cui sostenne il volgare contro l'erudizione. Cosicchè ci meravigliamo di veder nascere in Firenze nel secolo XV un genere di letteratura che sembra quasi in contraddizione col carattere del tempo. Il Pulci scrive il *Morgante Maggiore* e i poemi cavallereschi si moltiplicano all' infinito, mentre sappiamo che gli elementi fondamentali del poema cavalleresco mancano in Italia, dove il feudalismo non fu che una istituzione straniera e di poca durata, e dove le Crociate non svegliarono entusiasmo religioso ma mercantile. E nel secolo XV, mentre i Turchi minacciavano l'Italia e Pio II predicava le

crociate, gli italiani invece di armarsi riducevano tutto a discorsi greci e latini. Di più il sentimento cavalleresco verso la donna e proprio della razza Germanica, mancava affatto. Ma se noi guardiamo bene addentro a quei poemi, vediamo che è il mondo classico che più ci rappresentano. L'Italia del secolo XV non poteva prender sul serio quel mondo fantastico: si cercava il *reale* in tutto e il Pulci non creava, ma trovando dei caratteri non veri li faceva veri. Il mondo fantastico del Medio Evo passando attraverso al classicismo trasforma queste fisionomie nebulose e vi troviamo gli elementi che costituiscono la società moderna.

Questo è il carattere della Rinascenza. Eppure a questo periodo dobbiamo tanto noi italiani! — È nella Rinascenza che l' Italia sparge la sua civiltà iu Europa, che fonda la libertà del pensiero e col Bruno, il Telesio e il Campanella prepara la via a Galileo, al Machiavelli, che primo volle *una* la patria. E in mezzo a tante turpitudini abbiamo pure di grandi caratteri martiri santissimi di nuove idee, e Firenze perde la sua libertà difendendola eroicamente. L'ultimo propugnacolo cadde con

lei, ma la democrazia segnò un nuovo trionfo.

In questo cozzo di idee e di sentimenti come era possibile il dramma? — Il seicento venne, la reazione cattolica inferocì e la dominazione spagnuola colla sua quiete vergognosa finì col gettare nello squallore la penisola. Seguì l'Arcadia e uccise il sentimento. La musa popolare tacque per sempre, o non fece più che ripetere cose vecchie che più nulla dicevano al cuore: la classe dei letterati aveva da fare assai prostituendo le lettere ai dominatori; la nobiltà avvilita, accasciata sotto il peso della sua vergogna viveva nelle lascivie infeconde e turpi del vecchio impotente, accumulando delitti sopra delitti. La musa drammatica non poteva insegnare al popolo tutto questo: i nobili e gli stranieri erano uniti per strapparle la lingua. Ma quando il grido del gigante terribile si fece sentire, quando la Rivoluzione scosse le membra rattrappite della Società e in mezzo all'orgie di sangue di un popolo che aveva da secoli e secoli sofferto il governo delle prostitute, proclamò i sacrosanti diritti dell' uomo, quel grido si fece udire anche in Italia e tornò vivo un'altra volta per non più

morire. La filosofia, le lettere contribuirono al moto popolare, e l' Alfieri, se cangiò la tragedia in tribuna, mostrò che il genio del dramma c' era anche in Italia e finalmente usciva libero dai legami che gli furono imposti.

L' idea del Macchiavelli aveva trionfato; produsse martiri infiniti, ma la sua vittoria non poteva arrestarsi, perchè così avviene dell'idee contro cui non c'è forza nè di ferro nè di rogo. Finalmente gli Italiani s' accorsero che pur essi avevan vita e salutarono nel più grande dei Re la nuova nazione creata dalla forza e dal volere di un popolo.

Ora i tempi son propizii al dramma, e forse è nato il poeta che da tanto tempo desiderato darà alla nostra letteratura questa corona che non potè cingerle Goldoni che pure tanto fece insegnando qual' era la via per riuscir nell'impresa, ed al fine della quale egli non potè giungere perchè troppo era il lavoro che le circostanze gli imponevano. Quando nel nostro dramma potremo dire esservi tutta la nazione, tutto l' uomo quale è realmente non avremo più a lamentare questa mancanza.

FINE

NOTE

1. ADOLFO BARTOLI. *I primi due secoli della Letteratura Italiana*. pagine 114. — Milano. Vallardi (in corso di pubblicazione.)

2. Questa stranezza non è la sola nel Teatro Sacro Popolare: anche nella rappresentazione di Rosana, che è una delle ultime e delle più belle, Rosana entra a letto e partorisce dinanzi al pubblico.

3. Vedi Bartoli. Opera citata.

4. F. PALERMO. Manoscritti Palatini. Vol. II. BARTOLI op. cit. — DU MÉRIL. *Poèsies anciennes de la France.*

5. Vedi nel VASARI le vite di Buffalmacco, del Brunelleschi, Piero di Cosimo e altri.

6. GIOVANNI VILLANI. — Cronache fiorentine Libro VIII. Cap. 70.

7. Per ciò che riguarda la *messa in scena* delle Sacre Rappresentazioni vedasi la prefazione alla *Rappresentazione di s. Uliva,* del ch. prof. *D' Ancona.* (Pisa Tip. Nistri 1863.) È d' uopo però avvertire che in alcune parti ci venne fatto lecito di dissentire alquanto dall' opinione dell' illustre letterato, ed abbiamo anche tenuta opinione contraria su ciò, a quella già espressa dal prof. F. Palermo, (Vedi Opera cit.) circa i personaggi, la scena e il canto.

8. Nello Statuto della Compagnia dei Battuti di Treviso si legge che i canonici della Cattedrale dovevan loro « dare in anno quolibet dicte schole duos clericos sufficientes pro Maria et Angelo et bene instructos ad canendum in festo

fiendo more solito in die annuntiationis » e i gastaldi della scuola son tenuti a provveder loro gli abiti necessari.

9. FRANCESCO DE SANCTIS. *Storia della Letteratura Italiana* Vol. I. pag. 374. 375. — Napoli 1870.

10. Poesie di Iacopone da Todi. Edizione Tresatti. È scorrettissima, ma è la più completa.

11. Quanta era la licenza dei *Canti Carnescialeschi*, altrettanta era la frenesia che talvolta raggiungevano i poeti più infervorati di fede. La pazzia fu lodata da quasi tutti gli ascetici, ma il Benivieni fece di più giungendo fino a darne la ricetta:

> To' tre once almen di speme
> Tre di fede e sei d'amore,
> Due di pianto e pon insieme
> Tutto al foco del timore:
> Fa'di poi bollir tre ore;
> Premi infine e aggiungi tanto
> D'umiltade e dolor quanto
> Basta a far questa pazzia.

È noto che Iacopone da Todi tutto nudo si ungeva di miele e ricoperto di penne di uccello girava per la città rendendosi trastullo ai ragazzi per amor di Gesù.

12. Su questo argomento vedasi: *Etudes historiques et Litteraires. Tome I. Etudes Italiennes.* IV. La Réforme religieuse dans le mystère p. 251. e segg. par K. HILLEBRAND. Paris A. Franck 1868.

13. Si confrontino queste parole colla nota canzone di Lorenzo il Magnifico:

> Quant'è bella giovinezza
> Che si fugge tuttavia
> Chi vuol esser lieto sia
> Di doman non c'è certezza
> . . . . , ...
> Ciascun apra bene gli occhi
> Di doman nessun si paschi:
> Oggi siam giovani e vecchi
> Lieti ogniun, femmine e maschi;

Ogni triste pensier caschi
Facciam festa tuttavia, ecc.

14. *Storia del Teatro in Italia.*—Introduzione—Firenze. Le Monnier 1869.

15. Le monache si son molto dilettate della letteratura drammatica, sforzandosi d'imitare i classici latini: fra le antiche basta nominare Hroswita monaca di Ganderseim e fra le tante moderne scrisse commedie una monaca nel monastero di s. Vincenzio di Prato. Ne abbiamo una (Vedi *Calendario Pratese*) nella quale è tutt'altro che beatificata la castità religiosa. Del resto pensando a'tempi non è da maravigliarsi di ciò.

16. Alcune rappresentazioni si continuavano ancora ad eseguire nelle chiese, ma ben presto divennero tanto scandalose, che s. Antonino vescovo di Firenze le fulminò e le bandì.

17. Si vedano le laide stupidaggini dei Dottori della Chiesa intorno al sangue delle mestruazioni di questo *animale immondo*, e le sciocchezze triviali d'altri riferite dal S. Concordio testo di lingua e di galateo per gli alunni dei licei e seminarii del Regno.

18. *Storia Letteraria d'Italia.* — *Il Risorgimento.* pag. 7, 8. di Giosia Invernizzi. Milano, Vallardi (in corso di pubblicazione.)

19. Il popolo che non sa di storia, immagina sempre le corti dei re come egli le vede, però crea regni e baroni e cavalieri a suo piacere. Da tali anacronismi sappiamo che non fu esente nemmeno Shakespeare. Questi anacronismi ai tempi antichi non sembravano cose mostruose e perfino gli artisti ce ne danno esempi. Del resto in queste rappresentazioni giovano spesso a dirci a qual anno appartengono. Nel *Nabuccodonosor*, per esempio, il re vorrebbe fare un palazzo reale stupendo e chiede a chi possa dare la commissione. Lo scalco imperturbabile risponde:

Corona, e c'è maestro Donatello

Il re manda per lui e l'artista risponde che ora non può servirlo perchè dice:

Io ho a fornire il pergamo di Prato.

E questo è il pergamo esterno al quale Donatello lavorò nel 1434.

20. Du Mèril. — *Nella prefazione ai testi di Floire e Blanchefleur. Parigi. Ianet 1856.*

21. D'Ancona. *Prefazione alla Rapp. di s. Uliva.* VIII.

22. Opera citata. Poësie drammatique, p. 146 e segg.

23. Per certi schizzinosi che potrebbero arrabbiarsi quando non si giuri in tutto e di tutto sulle parole della Germania, sarà bene ricordare che è un tedesco che parla.

24. Non è vero che il genio politico negli Italiani si spegnesse, il Macchiavelli solo basta a provare il contrario.

25. Vincenzo de Amicis. — *L'Imitazione latina nella Commedia italiana* nel XVI. secolo. — Pisa. Nistri 1871.

26. La Divina Commedia, basta di per se sola a provare se gli Italiani avessero il genio del dramma. Son noti i caratteri quali Dante ce li descrisse e a quella altezza drammatica cui nulla manca perchè sia perfetta, arrivò solo Shakespeare, ma non riuscì certo a vincerla.

27. Orfeo è simpatico al nostro popolo che ne canta ancora la *Storia d' Orfeo dalla dolce lira,* ed è anzi una delle più belle storie popolari in ottava rima, quantunque modellata sulla poesia del Poliziano.

28. *Le Stanze l' Orfeo e le Rime* di Angelo Poliziano *per G. Carducci.* — Firenze. Barbéra 1863.

29. Opera citata. LXIII.

30. Opera citata. pag. 19.

31. *Scritti Letterarii,* pag. 12. Livorno. Vigo 1874.

32. È un fatto curioso questo ma vero. Il Guerrazzi notò che gli italiani s'innamorano in chiesa e, si potrebbe aggiungere, uccidono.

33. *Storie Fiorentine.* Lib. I. e *Discorsi* Lib. I. cap. 12.

34. Monsignore parve al papa stesso così turpe e volgare manigoldo che lo fece subito ammazzare.

35. Diarii del *Burcardo,* dell'*Infessura* e le *Relazioni degli ambasciatori.*

36. Pasquale Villari. *Storia di Girolamo Savonarola,* Vol. I. c. III. Firenze Le Monnier 1859.

				Errata		*Corrige*
A pagine	22	verso	7 —	questo. e	*si legga*	questo, e
»	25	»	7 —	moltia	»	molti
»	28	»	14 —	serietà. come	»	serietà, come
»	29	»	13 —	si. infuturasse	»	si infuturasse
»	56	»	21 —	turgida essa:	»	turgida epa
»	78	»	19 —	vin'i	»	vinto